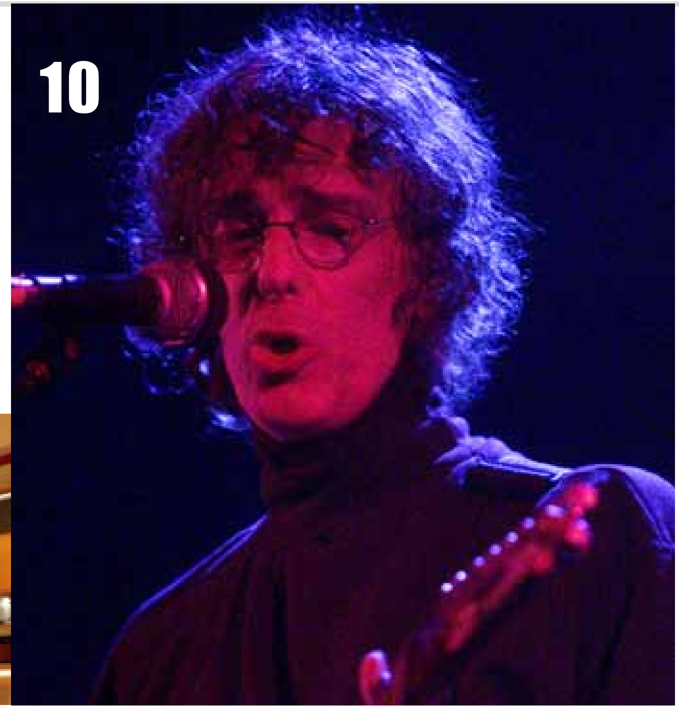


Revista mensual de distribución gratuita para músicos y profesionales del sonido Nº 79 Marzo de 2012
REC or Play
Música
www.recorplay.com
SPINETTA
(1950-2012)
Todo dura un instante

2012 Marzo







Staff REC Play



Dirección Editorial: Luis E. Mojoli
Redacción: Roque Di Pietro
Producción Gráfica: Juan Sebastián Amadeo
Logística: Juan Domínguez

Colaboradores: Pablo S. Alonso, Matías Martínez, Eduardo Introcaso, Luis D´Agostino, Leandro Chiussi.
Publicidad y suscripciones: Recorplay, Iris Etcheverry
recorplay2004@yahoo.com.ar
Relaciones Institucionales: Mariano Collado
distribucionrecorplay@yahoo.com.ar
Recorplay es una publicación dedicada a músicos y profesionales del sonido.
N°79 Marzo 2012.
Teléfonos: 4779-0870 / 1553891019 /4823-6941

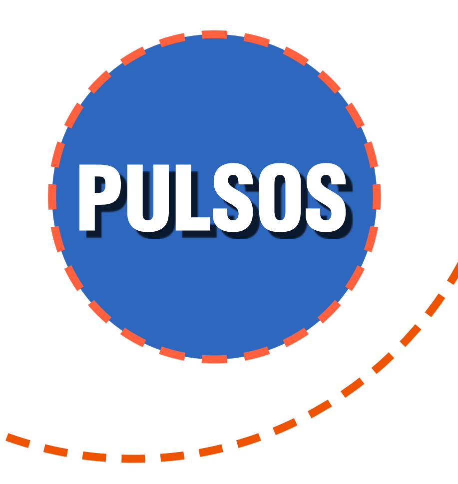


Propietario: Luis E. Mojoli
Registro de la propiedad intelectual Nº 18975
San Luis 2447 (Capital Federal)



Recorplay es miembro de la Asociación de la Prensa Técnica Especializada Argentina





En el mes de marzo se firmó un pre-acuerdo para que Buenos Aires sea la nueve sede del festival itinerante **Rock in Rio**. El arreglo fue entre Roberto Medina, ideólogo y dueño de la franquicia de Rock in Rio, y el Gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Según este documento, Buenos Aires será anfitrión de este festival en septiembre de 2013, convirtiéndose así en la segunda ciudad americana en albergar este evento, luego de, claro, Río de Janeiro. (En Europa Rock in Rio se realiza en Madrid y Lisboa.) La última edición llevada a cabo en Río tuvo una convocatoria de 700 mil espectadores repartidos en siete jornadas. Medina informó que se reunió tanto con Mauricio Macri como con Hernán Lombardi (secretario de cultura de Buenos Aires) y en ambos encontró una rápida comprensión del proyecto, algo que allanaría el camino para su realización el año que viene. El lugar previsto para Rock in Rio Baires sería el Parque de la Ciudad (ex Interama) con capacidad para albergar a 100 mil personas. En dos o tres meses se firmaría el contrato definitivo.



Informa la empresa **Avid** que en la última edición de los premios Oscar más de 40 clientes Avid recibieron nominaciones y varios de ellos se llevaron la dorada estatuilla en diferentes rubros. Ocho de los nueve films nominadas para la Mejor Película utilizaron soluciones de audio o video de Avid, incluyendo *The Artist*, *Los descendientes*, *Extremely Loud and Incredibly Close* (*Tan fuerte y tan cerca*), *Hugo*, *Moneyball*, *The Help*, *El árbol de la vida* y *Caballo de batalla*. *The Artist* ganó el Premio de Mejor Edición en su categoría y fue editada con **Media Composer** de Avid. Los clientes Avid también se llevaron premios en las categorías de Largometraje Animado, Edición de Sonido y Mezcla de sonido.

Dos lanzamientos recientes en DVD, vía Leader Music: ***God Bless Ozzy Osbourne*** es un documental con estilo equidistante entre *Behind The Music*, *E! True Hollywood Story* y *The Osbournes*, producido por el hijo del príncipe de las tinieblas, Jack. Detalle, entre las imágenes de Ozzy en gira, aparece su visita a Buenos Aires de 2008. **Live At Montreux Highlights 1973-1971** es un destilado de las performances que Miles Davis dio en ese festival en 1973, 1984, 1985, 1986, 1989, 1990 y 1991, representadas en 10 temas.

Se viene la cuarta edición de **MuestraMúsica 2012**, la muestra de luthiers y fabricantes argentinos que anualmente se lleva a cabo en La Plata. Como es habitual se realizará en el Centro Cultural Islas Malvinas de La Plata (calle 19 y 51) el 5 y 6 de mayo. Los organizadores esperan un 20% más de expositores que el año pasado donde intervinieron 96 expositores. Toda la información actualizada en **facebook.com/muestramusica**.



Por segundo año consecutivo el **Grupo Rómulo García S.A.**, distribuidor exclusivo de Ampeg para la Argentina, fue distinguido durante la reciente edición de NAMM por el directorio de LOUD Technoligies como **Mejor Distribuidor Ampeg de América Latina 2011**. Es para destacar que la correlatividad de esta premiación 2010/2011, constituye un hecho inédito. Chris Adams, Director Comercial para América Latina de Ampeg, dijo: "Este es un muy merecido premio que se da por segundo año consecutivo. Estoy muy feliz que Rómulo García logre mantener a esta gran marca internacional como icono dentro del alma de los bajistas Argentinos". Por su parte el Dr. Alejandro García, Presidente de la empresa galardonada, manifestó: "De este modo, al igual que el año pasado, se ve plasmada la fuerza que nuestra empresa, junto a clientes, endorsers y usuarios de todo el país, venimos poniendo juntos para el continuo desarrollo de esta gran marca de prestigio internacional llegando al primer puesto por segunda vez consecutiva, nada menos que en un mercado como el latinoamericano. Este premio es de todos ellos".



Alex Nelson (Vice Presidente Global Sales LOUD Technologies, Dr. Alejandro García (Pte. Grupo Rómulo García), Lorena García (Vpte. Grupo Rómulo García) y Henri Cohen (Director Sales LOUD Technologies).

Buenos Aires, 29 de diciembre de 2001. George Harrison había muerto exactamente un mes atrás, el país se iba al tacho -una vez vez más- el 20 a la noche y Racing volvía a salir campeón. El caos social postergaba una semana el concierto que, finalmente, Luis Alberto Spinetta comenzaba esa noche, en Obras.

Entró al escenario solo, sin su banda, con una remera de Jimi Hendrix. Acompañándose en la guitarra acústica, cantó “No te busques ya en el umbral (umbral)” y luego, siguió con “Don’t bother me”, la primer canción escrita por George Harrison. Cuando se muere un Beatle, artistas y público estamos hermanados por el mismo sentido de pérdida, pero sólo unos pocos músicos tienen el poder de curar. Escuchar a Luis esa noche fue sanador.

Una versión de “Good night” de Lennon cantada junto con Graciela Cosceri, y el final de “Here comes the sun” como cierre de “Al ver verás”, nos siguieron reconfortando a lo largo de las tres horas de show. “Este no es momento para festejar nada, sólo hay que resistir”, dijo en algún momento, en referencia a la realidad del país. Como sea, en perspectiva, esa noche parecía sugerir algo: no importa qué pase, Spinetta siempre iba a estar ahí, contra todos los males de este mundo.

Poco más de diez años después, los puntos en común con George -la búsqueda estética y espiritual más allá de los confines del rock, la maestría para usar acordes disminuidos, la exquisitez guitarrística, el sentido del humor, el gusto por los autos, el desinterés por participar del *bobero* mediático, entre otros- han agregado un paralelismo trágico. Pero esta vez no hay quien cure, quien pueda atemperar esta tristeza. No hay Spinetta.

*****

Lo que sigue es una serie de testimonios que no pretenden, necesariamente, abarcar de manera representativa la relación de estos músicos con L.A. Spinetta ni mucho menos resumir la totalidad de su carrera; sólo ilustrar y comentar distintas etapas y cualidades de su obra musical, además de algunas anécdotas y comentarios que pintan sus virtudes humanas.

Quizá la mayor enseñanza que Spinetta nos deja como artista es el deseo de avanzar constantemente; la evolución permanente, aún cuando sus últimos discos por momentos sugiriesen algo así como el período neoclásico dentro de su obra. Esta voluntad la notamos en sus letras, en sus armonías, en su renuncia a tocar canciones que le hubieran agenciado una carrera más redituable económicamente (un show de él sin “Muchacha” era como un show de Paul McCartney sin “Yesterday” o uno de los Stones sin “Brown sugar”), en su necesidad de aprender de otros músicos y su capacidad de sacar lo mejor de cada integrante de sus bandas, como también sabían hacer Frank Zappa y Miles Davis.

Su labor en las seis cuerdas es ilustrativo: aunque, tras el proceso formativo audible en sus solos en Almendra y Pescado Rabioso, había alcanzado autoridad como guitarra líder en la segunda mitad de los setenta (por no hablar de su vocabulario de acordes), nunca dejó de probar nuevos acercamientos al instrumento, incluyendo la interacción con otros guitarristas (“Maravillosa, única y de mucha carga emotiva”, define Baltasar Comotto, quien tocó en sus últimas formaciones, en vivo y en estudio), pese a que -siempre- podría haber sido el único guitarrista de sus proyectos.

Almendra.

“No es fácil”, le dijo Spinetta a Juan Carlos Diez en una de las charlas incluidas en el libro *Martropía* (2006), cuando este le pidió que hablase de George Harrison. “Un músico que es muy difícil de describir y todo lo que diga no es nada al lado de lo que él es para mí. Porque es enorme la admiración que le he tenido constantemente como violero, como todo, como músico en su totalidad.”

Exactamente lo mismo podemos decir de Luis.

*****

RODOLFO GARCÍA

Baterista de Almendra (1967-1970, 1979-1981) colaborador en *Artaud* (1973) y *Estrelicia* (1997) e integrante de uno de los dos últimos proyectos musicales de Luis Alberto Spinetta: un trío -primero con Emilio del Guercio en bajo, luego con Daniel Ferrón- que se juntaba a tocar en la casa-estudio del Flaco. En una nota publicada en Chile en junio de 2010, Luis habló de la posibilidad del lanzamiento a fines de ese año de un disco del trío, bautizado Los Amigos. Hoy Rodolfo dice que no había planes concretos, aunque es posible que un álbum termine viendo la luz. Por otro lado, la reunión de Almendra podría haber continuado tras el Vélez de *Spinetta y Las Bandas Eternas* de diciembre de 2009: había planes para que el grupo tocase a principios del año siguiente en el sur del país, como apoyo a una campaña por fuentes energéticas alternativas y renovables: “Era un plan muy ambicioso y muy hermoso. No estaba patrocinado por ningún organismo ni cosa por el estilo. Iba a hacerse en un parque eólico, ubicado sobre una meseta de Comodoro Rivadavia. Quedó de lado por desacuerdos entre los integrantes del grupo”, dice García hoy.

Almendra

“Lo compacto del grupo tenía una sola explicación: La cantidad de horas dedicadas al ensayo antes de cada grabación. Nosotros ensayábamos casi a diario, grabáramos o no, y eso a la larga da sus resultados.”

“Nos gustaban mucho los trabajos vocales de los Byrds y los Beatles. En mi caso personal siempre escuché grupos vocales porque me encantan. Los de afuera y los de acá. Yo escuchaba mucho por ejemplo a los grupos del Chango Farías Gómez, Los Andariegos, etcétera. De ellos también aprendí. Pero a la hora de hacer arreglos para Almendra tratábamos siempre de desprendernos de influencias de otros.”

“Los arreglos orquestales de los primeros simples de Almendra, si bien eran escritos por *(Rodolfo)* Alchourrón -nosotros no escribíamos música- estaban básicamente sugeridos por nosotros. Hubo aportes de Alchourrón por ejemplo en los trombones y cornos de ‘Campos verdes’ y un par de cosas más. En cambio en ‘Laura va’ le pedimos a Alchourrón que escribiera libremente. Tuvimos un par de reuniones en su casa para comentarle la idea general del tema, pero luego escribió con absoluta libertad al punto que supimos lo que había hecho en el estudio el mismo día de la grabación del tema. Un arreglo descomunal. En cuanto a la relación con RCA, siempre fuimos autónomos, creativamente hablando.”

“Creo que todos los grupos integrados por músicos de Almendra tienen algo de aquel espíritu original aunque hayamos encarado por diferentes rumbos estilísticos.”

“*El valle interior* me parece un muy buen disco que sufrió el hecho de ser un disco poco ‘rodado’ ya que Almendra dejó de actuar a poco tiempo de que apareciera. Es otro Almendra. Es Almendra del año ‘81.”

Artaud

“Fue el propio Luis el que decidió en qué tema tocaría cada uno. Yo grabé dos temas *(‘Superchería’ y ‘Las habladurías del mundo’)* formando base con Emilio *(quien también grabó, con Gustavo Spinetta en batería, ‘Cementerio Club’ y ‘Bajan’)*. Armamos los dos temas prácticamente en el estudio. Sonó fluido y con frescura. Como si estuviésemos tocando en vivo.”

“La miel en tu ventana”

“Un día me llamó Luis y me propuso viajar con él a Miami para grabar su *unplugged* para MTV. Me puso como ‘condición’ volver a tocar el acordeón para hacer un dúo con él. A pesar de lo extraño de la propuesta acepté con mucho placer. Fue una experiencia muy linda. El tema fue uno de los primeros de Almendra que quedó relegado del repertorio y nunca fue grabado dada la cantidad de otros temas que iban surgiendo.”

Todos estos años de gente

Spinetta

"Quiero crecer hasta que mi alma siga viajando. Quiero crecer para que mi viaje no se corte, no quede en el vacío. Quiero conocer a Dios. Quiero hacer mi música para el espacio, para los planetas. Me resisto a pensar que tengo que cumplir una misión para los hombres y chau. Quiero cumplir una misión para el cosmos, en resumidas cuentas."

Luis Alberto Spinetta.
Entrevista de1977 para la revista *Pelo*, citado en *Spinetta Crónica e Iluminaciones*, de Eduardo Berti.

Llegará el día en que verás (...)
que la vida fluye dentro de ti y fuera de ti.
George Harrison, "Within you without you" (1967)

Y esto será siempre así
quedándote o yéndote
Luis Alberto Spinetta - Eduardo Martí, "Quedándote o yéndote" (1975)

Textos y Entrevistas: Pablo S. Alonso

Trío con Luis y Emilio - Trío Los Amigos (Spinetta-Ferrón-García)
"Se trató de juntadas, al principio con Emilio *(quien debió alejarse por estar ocupado con su programa de TV* Cómo lo hice*)* y luego con Daniel *(Ferrón)*. Una manera de despuntar el vicio pero sin proyecto alguno por delante, ni de tocar en vivo ni de grabar. Temas simples. Hermosa música. Un día en un ensayo el Flaco le preguntó a su asistente Aníbal 'la Vieja' Barrios. *¿Qué nombre le pondrías a este trío? Los Amigos*, contestó Aníbal. Eso fue todo."

BOCÓN FRASCINO
Bajista de la formación inicial en trío de Pescado Rabioso, donde co-compuso algunas canciones. Para cuando salió el debut *Desatormentándonos*, en septiembre de 1972, Pescado ya contaba con Carlos Cutaia en teclados como cuarto integrante. Un mes después, Frascino dejó el grupo y -temporariamente- la música. Aparte de ese álbum, Bocón aparece en el simple "Me gusta ese tajo", editado en 1973. En la década del 90 grabaría un álbum con una nueva formación de Engranaje en La Diosa Salvaje. Participó, como guitarrista, en la reunión de Pescado para *Las Bandas Eternas*.

"Almendra era un grupo muy grosso, entonces cuando uno deja un grupo así, es difícil remontarlo. Me parece que Luis estaba buscando algo que cambiara la onda que venía haciendo hasta ese momento. El primer contacto él lo tuvo con Black *(Amaya, baterista de Pescado)*. Yo ya lo conocía a Luis, pero el que le habló para que yo tocara en Pescado fue el Negro, porque veníamos tocando juntos con Engranaje, que lo había formado Pappo en el 68, *(también con Black)* habíamos hecho un Pappo's Blues embrionario. Ahí se formó el trío, yo acepté laburar como bajista y en ocasiones podía tocar viola. El Flaco venía con temas nuevos, pero algunos todavía tenían la esencia de lo que era Almendra. Cuando lo empezamos a elaborar se buscó la forma de engranar las partes líricas, y él empezó a tirar a una tendencia más agresiva. Luis decía que había cambiado el lenguaje que usaba en Almendra y estaba trabajando sobre un lenguaje más crudo."

"Con Luis nos juntábamos antes de que venga el Negro, porque el Negro era muy nervioso, entonces nosotros laburábamos en cosas aparte, el formato de los temas, las armonías, porque con el bajo, como tengo conocimientos de viola, tratábamos de llenar bien las partes, de armonizar algunos pasajes de ritmo. Había riffs que yo los tenía en viola, y nos lo pasábamos, había pasajes que él tenía que yo les metía algunas armonías, de ahí quedaron en coautoría. Hay cosas que salían de lo que hacíamos zapando, surgían del grupo. Así salieron 'Algo flota en la laguna' y 'Mi espíritu se fue', que compuse con Spinetta. Los tres tenemos 'Me gusta ese tajo' y 'Dulce 3 nocturno'. En 'Me gusta ese tajo' toco el bajo y la primera guitarra; él toca la guitarra rítmica. En 'Dulce tres nocturno' toco dos guitarras."

"Quedaron sin grabarse temas que eran muy buenos. Eran canciones de él: 'La fiebre paranoica', 'Pibe', 'Mensaje a las larvas', 'La tabla de nada', 'Suave nube dama'. A 'Nena boba' después lo grabaron *(con David Lebón y Carlos Cutaia en* Pescado 2 *en 1973)*. Se nota que el lenguaje que había empleado era un poco más agresivo, estaba relacionado con lo que estaba pasando en ese memento, tenía una tendencia a ir contra la represión y acentuar en el público el mensaje de cambio que se estaba realizando en ese momento por intermedio de los músicos. Eran canciones que teníamos ensayadas y las hacíamos, pero no entraban dentro del disco. Se hizo una lista y se eligieron los que íbamos a grabar."

"Almendra era más acordes, Pescado eran riffs mas hard-rock. En esa época estaba muy arriba Deep Purple, Led Zeppelin, *Aqualung* de Jethro Tull. Nosotros escuchábamos eso y nos tirábamos a hacer algo así. También escuchábamos mucho *Sticky Fingers (Rolling Stones)*. Los Beatles siempre nos gustaron. Pescado era en vivo un grupo bastante fuerte."

MACHI RUFINO
Bajista de Invisible (1973-1976) y de *A 18' del sol* (1977), que grabó como parte de Banda Spinetta. Grabó en dos canciones de *Mondo di cromo* (1983), participó en *La La La* (1986) y -ya como integrante del grupo que acompañaba a Spinetta- *Téster de violencia* (1988). Además, estuvo involucrado del otro lado de la pecera, como ingeniero en *Fuego gris* (1993) y restaurador del audio del concierto de Almendra en el Teatro del Globo en 1969, editado por Página/12 en 2004.


Pescado Rabioso con Bocón Frascino.


Invisible.

Invisible
"*(En octubre de 1973)* Luis me vino a ver a mi casa de Palermo, me tocó el portero eléctrico y me dijo *Machi, soy Luis*. Obviamente, qué otro Luis iba a ser *(risas)*, el único que conocía era Luis Alberto. *Mirá, ya estoy con Pomo* -ya había arreglado con Pomo- y me vino a buscar para lo que iba a ser Invisible. No nos pusimos a planear una movida, nos juntamos a tocar; sí recuerdo que teníamos la idea de hacer un cuarteto con un teclado, cosa que nunca ocurrió, y que quedó el trío, después de dos o tres intentos de sumar una cuarta persona." *(Hubo tecladistas invitados en canciones de* Durazno sangrando *y* El jardín de los presentes*, en donde se sumó un cuarto integrante: el guitarrista Tomás Gubitsch.)*

"Nos fuimos durante tres meses a una quinta que nos prestaron en General Rodríguez. Estábamos aislados de todo, íbamos los tres solos, no llevábamos asistentes ni familiares, estábamos los tres ahí de lunes a viernes; solamente veníamos los fines de semana a Capital. Tocábamos todo el día, después de tocar hablábamos mucho, cocinábamos nosotros, dormíamos con las camas una al lado de la otra, como si fuésemos una comunidad hippie. Eso fue determinante, porque muchos años después, mucha gente -me acuerdo de Ricardo Mollo- me pregunta *¿Cómo sonaban así?* Yo siempre contesté lo mismo: creo que era esa unión humana tan fuerte que nosotros teníamos, que fue única porque después fue imposible repetirlo en otras experiencias musicales, ya éramos padres de familia; todo eso se transmutaba en la música. Eso fue Invisible. Alguna vez le pregunté a Luis, de puro curioso nomás, qué era Invisible para él. Me dijo: *Mirá Machi, Invisible es una joya que la guardo en un cofre de oro*. Esa fue su respuesta, no me la olvido más."

A 18' del sol
"Después de la disolución de Invisible hubo un bache muy corto, tres, cuatro meses, que yo estaba en una de especie de proyecto con Pomo, donde también estaba Lito Epumer, que después se transformó en Señor Zutano. Pero por el otro lado, fui un día a la casa de Luis y él estaba con Diego Rapoport, y a mí siempre me interesó el jazz, que después lo pude convertir en una realidad cuando fui convocado por Baby López Furst. Pero en ese momento el músico más cercano de jazz era Diego Rapoport, y él también se entusiasmó conmigo, y ahí nomás Luis me invitó a tocar juntos. En un primer momento tocábamos en trío, sin batería, con el **Micromoog**, poníamos un ritmo *(risas)* y tocábamos con eso. Después incorporamos a Osvaldo López, un gran baterista argentino. Con esa formación grabamos *A 18 minutos del sol*, que una vez leí en un reportaje que Luis Alberto dijo que era el mejor disco que había grabado en su vida. *(En* Spinetta Crónica e Iluminaciones *lo define como 'La mejor grabación que hice'.)* Y entonces le pregunté *¿Esto es verdad o el periodista puso cualquier cosa? No,* me dice, *¿no te acordás cuando grabamos 'Viejas mascarillas'?* Quedé medio avergonzado de haber preguntado eso *(risas)*."

La Banda Spinetta, el repertorio no grabado y la crítica "tan dura como los tímpanos de los críticos" (L.A.S. dixit, 1988).
"'On green dolphin street', 'Maiden voyage' *(Herbie Hancock)*, hay algunos temas inéditos de Spinetta como 'Tanino', 'Bahiana split'. Fue una etapa que recuerdo perfectamente, las críticas hacia Luis fueron casi crueles, lo hicieron sentir muy mal porque él de alguna manera lo explica en un concierto *Yo consideraba el jazz mi enemigo, y de pronto descubro que para nada es mi enemigo, había muchos puntos en contacto*. Eso fue en el año 77; en 1985 Sting arma una banda con todos jazzeros. En ese momento me invitan a ver una película *(Bring on the night)* para después comentarla. Había periodistas que le habían bajado la caña a Luis Alberto en 1977. Uno de esos cuando termina la película me dice *Pero qué genio, qué extraordinario*. Le digo *¿Sí? Esto Luis Alberto lo hizo diez años antes y ustedes le prendieron fuego.* El tipo bajó la vista y se fue silbando bajito. Luis siempre fue un adelantado a todo, incluso a eso, a juntar músicos de jazz con músicos de rock."

Mondo di cromo
"Luis me pasó los temas que quería que tocara. *(La reunión de Invisible en el tema 'Días de silencio')* simplemente ocurrió. Es más, ocurrió arriba de un escenario porque después esto se presentó en vivo en el Teatro Coliseo *(junto con* Bajo Belgrano *de Jade)*. Me acuerdo que del Coliseo me tenía que ir corriendo a la *(vieja)* Trastienda para tocar con Baby y Jorge Navarro. Y ahí en el escenario apareció Invisible, porque lo tocamos en trío, pero nunca se anunció como la vuelta de Invisible."

DAVE NAVARRO
(Jane's Addiction,
Red Hot Chili Peppers)

TOCÁ CON EL ORIGINAL, NO SEAS UN IMITADOR.

CHECK
LEVEL
TONE
DIST
← OUTPUT
INPUT ←
Distortion
DS-1

8 MILLONES DE PEDALES VENDIDOS EN TODO EL MUNDO



























A SOUND INNOVATOR

En tu casa de música amiga o en:

PROMUSICA
www.promusica.com.ar

Florida 532 Capital — 4394-4027
Av. Santa Fe 2055, Capital — 4508-2700
Talcahuano 130, Capital — 4382-2700
Unicenter Local 1276 — 4717-3211
San Martín 2236, Santa Fe — 0342-4523255
Av. Santa Fe 1752, Rosario — 0341-447-2296
Guitar Center - Bmé. Mitre 1302 — 4381-8500



El fantasma en la máquina
"Yo no tenía problema en tocar arriba de una máquina, para nada, como tampoco lo tenía Jota Morelli. Y yo estoy habituado a tocar sobre metrónomo, tan habituado que, por ejemplo, cuando grabamos -yo grabé de técnico muchos años, estuve de un lado y del otro del vidrio- la música de la película *Fuego gris* (1993), a Luis accidentalmente se le había borrado el track de una batería electrónica. Un día escuchando el track le digo *Qué lindo tema que es este*. *Sí, Machi pero era más lindo cuando estaba el track que se borró*. Entonces digo *¿Querés que yo le ponga mano?* Me miró como si le hubiera dicho acabo de llegar de Venus. *Dejáme probar*. Entonces se fue a jugar al ping pong con Aníbal Barrios, la Vieja, arranqué el track, puse la máquina y con dos deditos en el pad de la batería puse el hi hat a mano. Lo llamo y le digo *Luis, escuchá*, y a Luis se le salieron los ojos de las orbitas."

"Un bajista donde todas las notas suenan con profundidad, muy preciso." (L.A.S., *Humor* 1988)
"Si Luis Alberto consideraba que mi forma de tocar, mi sonido, servían a su música, un bajista como yo, de la vieja escuela bajística, me siento que puedo tocar con músicos más jóvenes que no pertenecen a mi generación. Ese sonido clásico era lo que buscaba Luis, es lo que buscó siempre. Javier *(Malosetti)* es un virtuoso, pero a la hora de hacer bases hace bases como todos."

LEO SUJATOVICH
Se sumó a Spinetta Jade en reemplazo de Juan Del Barrio. En el segundo álbum del grupo, *Los niños que escriben en el cielo* (1981), compartió el rol de tecladista con el recordado Diego Rapoport, quien falleció en diciembre de 2011, en el viaje de regreso a Bariloche, luego de haber visitado a Luis en Buenos Aires. Sujatovich fue el único tecladista en *Bajo Belgrano* (1983), donde dejó su impronta en la composición y arreglos. También participó en el álbum solista de L.A.S. *Mondo di cromo* (1983) y en *Las Bandas Eternas*.

Jade
"Ingresé a la banda justo para preparar la grabación de *Los niños que escriben en el cielo* y gran parte de esos roles ya estaban planteados. Diego era más 'pianista' y yo más 'tecladista', aunque Diego también tocaba sintes: **Oberheim OBX**, **Micromoog**. Más adelante, sucedió que las cosas entre Luis y Diego andaban algo tensas y él optó por dejar la banda. Yo me sentía cómodo en el rol de único tecladista, y así quedaron las cosas."

"Cuando yo compuse 'Vida siempre' lo hice solo, en mi casa y un día se lo llevé a Luis y me dijo que quería ponerle letra. ¡Yo casi me muero! Desde ya, para mí era una época de escuchar mucho a los grandes pianistas de jazz y eso ejerció una fuerte influencia en mí. Luis era, sin dudas, un gran admirador de Bill Evans. Escuchábamos mucho a Lee Ritenour, a Pat Metheny, a Bach, a Herbie Hancock, entre otras mil cosas."

"Era todo muy espontáneo y divertido. Nos juntábamos tanto en la sala de ensayo como en mi casa. Mi vieja *(Pichona Sujatovich)* daba clases de piano en un cuarto y en el otro resulta que estaba Spinetta, que había venido a mi casa a tocar y componer conmigo. Un sueño."

Mondo di cromo
"Creo que fue un juego más de Luis, que estaba en un época muy inspirada y le brotaba mucha música. Se dio ese gusto. Estábamos mucho tiempo juntos, compartiendo muchas cosas y así, espontáneamente, me pidió que fuera unos días a Del Cielito y grabé los temas de *Mondo*, pero ahí fue mas *'a la batuta'* de él."

Arreglos: Leo Sujatovich - Spinetta Jade
"Ese fue uno de los tantos gestos de reconocimiento de Luis. Nadie me planteó ser el 'arreglador oficial' de *Bajo Belgrano*, pero lo cierto es que finalmente yo propuse muchísimos arreglos para el disco y Luis entendió que eso debía ser mencionado, entonces fue él quien un día me dijo *Che... en lo créditos... quiero que figures a cargo de los arreglos.* Ese era Luis Alberto Spinetta."



Beja Belgrano, arreglado por Leo Sujatovich.


Fito y Luis.

CARLOS FRANZETTI
El pianista y compositor colaboró artísticamente con Spinetta en 1986, cuando arregló y dirigió una sección orquestal para algunos temas de *La la la*, el álbum doble que Luis ("Uno de los mejores que hice, si no el mejor", le L.A.S. dijo en 1988 a Eduardo Berti) realizó con Fito Páez. Allí, además, Franzetti también aportó un instrumental de su autoría ('Retrato de bambis'). Su segunda y última colaboración fue para el *unplugged* para MTV de 1997, que se editó ese mismo año bajo el título de *Estrelicia*. En Recorplay #70 el Mono Fontana observaba la influencia de Claus Ogerman -compositor de *Symbiosis*, un álbum hecho a dúo entre Ogerman y Bill Evans, del cual Spinetta gustaba particularmente- en los arreglos para *Estrelicia* de Franzetti. En este *unplugged* Franzetti, además de trabajar sobre "Jazmín" (del doble de Los Socios), tuvo que elegir, a pedido de Luis, entre tres clásicos de Almendra: "Plegaria para un niño dormido", "Muchacha (ojos de papel)" y "Laura va". Se decantó por el último, al que agregó un compás de cinco tiempos que ocasionó a Spinetta -según él mismo contó en *Martropía*- una dificultad inicial a la hora de interpretar la nueva versión.

"Con Luis Alberto nos conocíamos desde mucho antes de Almendra. Nos conocimos con él y Rodolfo García durante unas actuaciones artísticas en la provincia de Buenos Aires. Te estoy hablando del 1966 ó 1967. Yo en esa época cantaba por TV en un show llamado *Show de Septimio.* Me habían dejado sin contrato, y mi representante de esa época -Ricardo Mejía *(a la sazón director de RCA Victor y creador del Club del Clan*)- me consiguió unos bailes para que fuera a cantar -standards de jazz y boleros- con la orquesta de Varela Varelita. En el ómnibus en el que iba para hacer esas actuaciones eran todos jovatos, menos yo y dos pibes que resultaron ser Spinetta y Rodolfo García. No sé cómo se llamaba ese grupo, pero creo que en este caso, Luis tocaba la guitarra y cantaba junto a Rodolfo. Con Rodolfo -él se acuerda- nos pusimos a hablar de música y de músicos de jazz, mientras Luis Alberto escuchaba; en un momento de nuestra conversación, medio molesto, terció: *¿Le pueden dar pelota a alguien a quien le gusta Maynard Ferguson?*"

[Completa Rodolfo García: "Esto ocurrió en la ciudad de Chacabuco que, creo, cumplía 100 años en aquella oportunidad. Entoldaron una calle y la transformaron en un gran auditorio. Debe haber sido antes del 66, posiblemente en el 65. Nosotros por fuera de los shows con Los Larkings *(el grupo pre-Almendra de L.A.S y R.G)* fuimos allí para acompañar a un cantante comercial que también manejaba nuestro representante

y era oriundo de allí. A partir de ese encuentro fortuito quedamos amigos los tres y nos reuníamos con cierta frecuencia con Carlos en su casa a escuchar música durante largas horas."]

La la la

"Recuerdo que durante esa época yo vivía entre Buenos Aires y Nueva York. En Buenos Aires, a principios de 1984, había grabado con el Polaco Goyeneche y una orquesta sinfónica *(el disco* El Polaco por dentro*, luego reeditado como* Gracias a la vida*)*. Aparentemente fue a raíz de estas grabaciones que a Fito se le ocurrió llamarme para hacer los arreglos de cuerdas de *La la la*."

"Para *La la la* nos encontramos en mi casa. Planeamos los arreglos, que iban a ser en cinco temas. Llegado el día de la grabación yo llevé los temas arreglados, a lo que le sumé una larga introducción para usar como un interludio. A Luis Alberto le gustó y de acuerdo con Páez incluyeron esta introducción, llamándolo 'Retrato de bambis'. Seguramente el titulo fue de Spinetta, ya que él usaba el término 'bambis'. *(En el libro* Spinetta Crónica e Iluminaciones*, L.A.S. dio su definición de 'bambis': 'Dícese de las personas insistentes y caprichosas.')* O sea que lo mío fue un retrato caprichoso. El tema aparece como una curiosidad instrumental en el disco."

Estrelicia

"Es indudable que la música de Claus Ogerman surtió una gran influencia en mis arreglos. Pienso que con Luis teníamos gustos musicales similares -también gastronómicos; el sushi del restaurante de Katzuo, por ejemplo- pero él nunca me mencionó a Ogerman como modelo cuando me llamó para hacer los arreglos del *unplugged*. Pienso que confiaba en mí y esperaba un resultado en cierta forma similar al de *La la la*. Cuando nos encontramos en Miami para ensayar Luis estaba un poco preocupado por las disonancias que le había escrito al arreglo de 'Laura va' pero luego de un par de ensayos le encontró la vuelta perfectamente. En cambio, con 'Jazmín' lo cantó desde el comienzo sin ningún problema. Recuerdo que se grabaron dos tomas de cada tema y fueron seleccionadas las primeras, sin ninguna repetición ni edición."

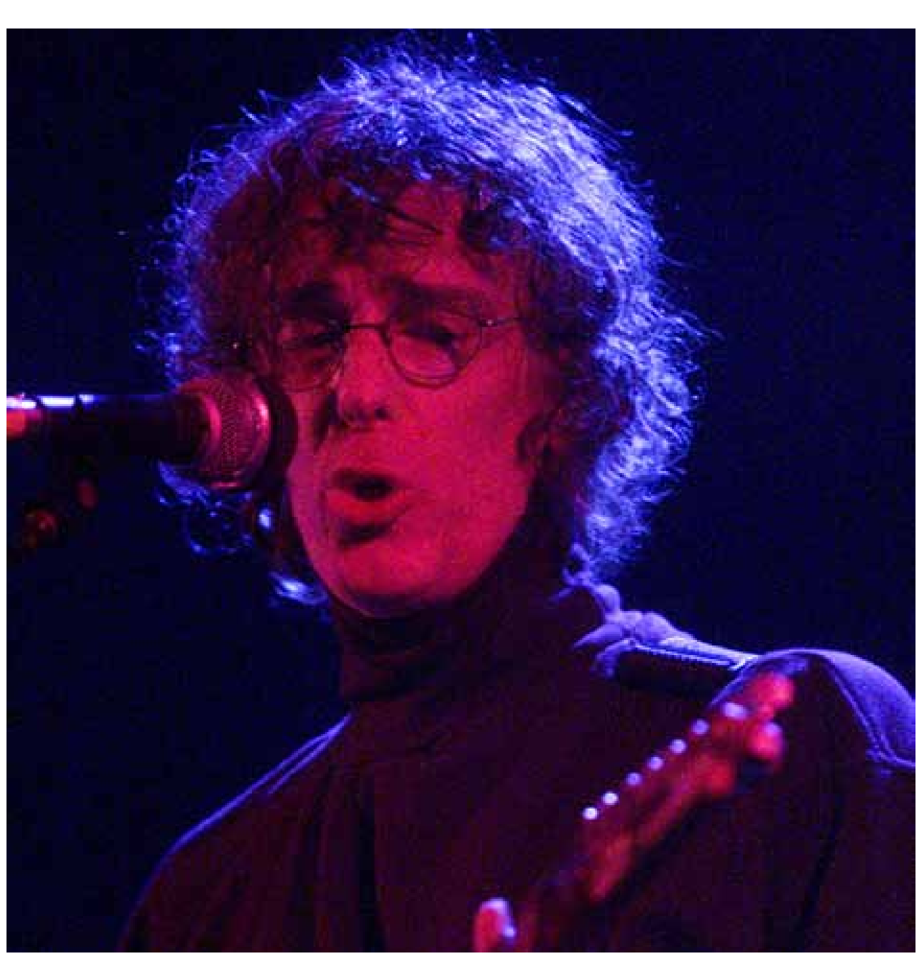
"'Laura va' me gustaba mas que 'Plegaria'. En cuanto a 'Muchacha' Luis estaba cansado de hacerlo y de que se lo pidiesen constantemente. Yo ya había hecho un arreglo de 'Muchacha' para Carlos Bisso, que lo cantó en inglés en 1970 *(el LP* Carlos Bisso y su Conexión N° 5*)* y Luis vino a casa a escuchar la grabación. Volviendo al *unplugged*, Luis Alberto me llamó por teléfono a Nueva York y me dijo: *Hacemos Jazmín, el otro elegílo vos* y yo opté por 'Laura va'."

"Con 'Jazmín' no tuve ningún problema ya que las excelentes armonías y línea melódica de Luis dictaban el arreglo musical. En el caso de 'Laura va', quise hacer un arreglo totalmente distinto al original, de ahí que de repente tuviese pausas entre las estrofas, incluyendo ese compás de 5/4. Pero como dije anteriormente, Luis era una persona muy musical, muy sensible y profesional. Cuando se puso a cantar, se olvido del compás en cuestión y lo cantó de *pe a pa*, sin detenerse. Yo no tuve que darle ninguna entrada en especial, sólo la del comienzo del tema. Fue una experiencia muy grata y quedamos en hacer otra serie de grabaciones por el estilo. Lamentablemente no se dio."

JOTA MORELLI

A excepción del proyecto *La la la*, donde tocan Daniel "Tuerto" Wirtz (por entonces baterista de Páez) y Lucio Mazaira, entre el final de Jade en 1985 y la convocatoria de Jota Morelli en 1987, Spinetta no utilizó baterista ni en vivo ni en estudio (*Privé* solo tiene un par de contribuciones en percusión de Osvaldo Fattoruso). "Después de mucho sufrir sin Pomo" (Spinetta dixit, 1988), Jota Morelli se convirtió en su principal baterista hasta 1993 (aunque en el álbum en vivo *Exactas*, de 1990, toca Marcelo Novatti y *Pelusón Of Milk*, de 1991 es todo sequencers).

"Por el año 86 yo estaba tocando con Madre Atómica junto a Mono Fontana, Guille Vadalá y Lito Epumer. Lito y el Mono ya habían tocado con Luis en Spinetta Jade. Con Madre Atómica tocábamos todos los miércoles en la vieja Trastienda y de vez en cuando nos venia a ver el gran maestro, a quien yo admiraba muchísimo. Recuerdo que una vez nos fue a ver al Centro Cultural San Martín y después del show nos vino a felicitar al camarín, y me dijo que nos juntáramos a zapar algún día. Yo me moría por tocar con él, era mi sueño... Pasaron unos meses *(1987)* y un día me llama por teléfono y me dice *Soy Luis... venite al Astral que estoy presentando* Privé*. Tomamos algo y charlamos*. Me acuerdo que fui volando. Nos fuimos a tomar un café y ahí me preguntó si quería tocar en su banda. Por supuesto le dije que sí. Recuerdo que estaba muy feliz... era un sueño cumplido...".



Luis Alberto en la década pasada.

"Nos juntamos a ensayar Machi, Guille Arrom, Chofi Faruolo, el Mono, el Flaco y yo: esa era la banda. Comenzamos a ensayar temas nuevos que serían del disco *Téster de violencia (1988)*. Ensayábamos tres veces por semana. La banda estaba afiladísima. Yo tocaba con una **Gretsch** negra arriba de una **Yamaha RX5...** ¡onda Midi carne! Luis escribía todas las batas en esa maquina de ritmo y quería que yo copiara todo lo que él programaba, pero con sonidos de bata real, era todo un desafío tremendo para mí....¡una gloria hecha realidad! Él estaba súper feliz, eso era lo que buscaba: un batero que pudiera tocar lo que él programaba."

"*Tester* se grabó en Del Cielito con *(el ingeniero)* Mariano López... salió *Téster* y vinieron las giras por Latinoamérica y Argentina con esa tremenda banda. La época de *Tester* fue alucinante, después de un par de años (*1989)* vinieron algunos cambios en la banda: Javier Malosetti reemplazó a Machi y Claudio Cardone a Chofi, y ahí vino *Don Lucero* (1989), otra biblia, y *Fuego gris* (1993), que fue la música de una peli. Tocamos muchísimo y lo pasábamos súper bien. Luis tenia un sentido del humor increíble... Fue un padre y un hermano para mí."

CLAUDIO CARDONE

Desde *Don Lucero*, fue tecladista en todos los discos de L.A.S. -a excepción de *Estrelicia*- y en la mayoría de sus shows que requerían del instrumento. Puntal de su última banda, participante de *Las Bandas Eternas*, en esta edición de **Recorplay** también realiza un aporte importante a la nota sobre el universo armónico de L.A. Spinetta *(ver página 40)*. Aquí incluimos unos comentarios sobre "Tonta luz", canción que tocó en el homenaje realizado en La Perla el pasado 22 de febrero.

"(Los teclados) muy pocas veces Luis lo utilizaba para tocar o componer. 'Tonta Luz', 'A Starosta el idiota' o 'Ven vení', por ejemplo, son de los contados casos en los que compuso en un teclado. Generalmente en vivo 'Tonta luz' se tocaba tal cual, pero me pedía que la toque bastante más rápida que la versión del CD (*Silver sorgo*, 2001). En una ocasión, se repitió dos veces la canción, pero con una improvisación del Mono *(Fontana)* en la mitad, Luis le pidió como un violinista que improvisaba... Y el otro día el Mono me pidió que con Ale Corvalán también la hagamos doble, no tan rápida, y con una improvisación en el medio. Luis hizo originalmente 'Tonta luz' en el sequencer de su **Korg Trinity**. Grabó ambas manos por separado, digamos. Y el resultado es algo extraordinario... totalmente original."

MARCELO TORRES

Bajista de Los Socios del Desierto (1994-2001), el grupo donde L.A. Spinetta no sólo volvió ser el único guitarrista de su grupo, sino también el proyecto desde el que redefinió su relación con la industria discográfica. El doble CD *Spinetta y los Socios del Desierto* (cuyo baterista era Daniel Wirtz) se editó en 1997, dos años después de su grabación, cuando Luis finalmente consiguió que una compañía (Sony) aceptara sus exigencias contractuales. Los Socios abandonaron momentáneamente el formato de trío para *Estrelicia* y definitivamente para *Los ojos* (1999). El período llegó a su fin durante las sesiones de *Silver sorgo*. El reemplazante de Torres fue -en su retorno al grupo de L.A.S.- Javier Malosetti, quien a su vez tocó la batería en la aparición de los Socios en *Las Bandas Eternas*, en homenaje a Wirtz, quien falleció en 2008. El mejor álbum de la música argentina de los '90, *Spinetta y los Socios del Desierto* no sólo está entre los grandes dobles (aunque en vinilo hubiera sido un triple) de nuestro rock junto a, claro, *Almendra II* (1970), *Pescado 2* y *La la la*, sino que funciona como el Aleph del universo musical de Luis Alberto Spinetta: todos sus estilos y búsquedas confluyen en un formato básico de guitarra, bajo y batería, más la ocasional aparición en teclados de Claudio Cardone.



La materia es impenetrable; el átomo indivisible: Los Socios del Desierto en vivo.

"Supongo que esta rebeldía que quería expresar el Flaco con el trío en parte tenía que ver, en primer lugar, con una necesidad de cambio, y, segundo, con el posible desgaste de Spinetta con el *establishment* de la música. El manifiesto presentado por Spinetta con motivo del desinterés por parte de las discográficas para la edición del disco doble y la posterior negociación con Sony es una muestra de esto."

Los Socios y los tríos de Bill Evans

"Si bien nunca hubo ninguna referencia concreta, los Socios tocábamos con una libertad e interacción que podría tener alguna connotación en esa dirección. Además, la grabación del disco doble fue hecha tocando los tres juntos en el estudio, en *real time*, luego él sobregrabó algunas guitarras de base y un solo de guitarra de nylon en 'Luz sin freno'. Esa también puede ser de alguna manera una forma de acercarse al espíritu de los tríos de Evans. Bill Evans era un bálsamo para Luis, cuando notaba alguna tensión en el ambiente ponía play y purificaba el aire con su música… yeites de Luisito."

Socios de la nada

"Desde el mismo momento en que nos juntamos a tocar, sonábamos como si hubiésemos tocado toda la vida juntos. Sin hablar mucho se sucedían los temas/ ideas que Luis proponía y todo fluía a la perfección. La primera vez que nos vimos sacamos cinco o seis temas. Recuerdo que era como en las películas, donde un músico empieza a tocar y luego toda la banda lo sigue a la perfección. Bueno, eso fue lo que sucedió ese día, en tiempo real: un milagro."

"Nos reuníamos informalmente tres o cuatro veces a la semana; así, luego de dos meses de juntadas, el 25 de mayo de 1994, durante una cena en un restaurante japonés -Luis apreciaba muchísimo la cultura japonesa y sobre todo su comida- nos dijo *Muchachos acá no hay ni manager, ni shows, ni discos, ni nada, ¿quieren entrar en mi grupo? Sólo está el guitarrista y al cantante vamos a ver si lo contratamos. Lo voy a llamar Spinetta y Los Socios del Desierto, porque van a ser mis socios de la nada, como en un desierto.*"

"De más esta decir que en ese momento no me importaba nada más que tocar con él y con el Tuerto, y compartir esas reuniones musicales interminables que eran nuestros ensayos. Luis no tenía ninguna compañía discográfica, ni representante, ni productor a la vista. Recuerdo que los primeros cuatro temas que grabamos fueron en realidad producidos como demo, porque el Tuerto insistía que teníamos que grabar algo para capturar el momento del grupo. Uno de esos temas fue 'Cheques' y los otros tres también formaron parte del disco doble de los Socios."

"Recuerdo que una de las cosas que me atraía de los Socios era que se parecía mucho a un grupo de garage; pasábamos mucho tiempo juntos, Luis necesitaba volver a sentir ese espíritu de grupo y yo también, por eso le agradezco esa gran oportunidad que fueron los Socios del Desierto. Era inverosímil un grupo de esa característica en los '90 con un Spinetta queriendo como arrancar de cero nuevamente."

Los Socios en vivo

"En el escenario tocábamos juntitos para escucharnos mejor; la bata poderosísima del Tuerto, sin monitoreo, el bajo por su equipo y la guitarra por su equipo, y en el monitor sólo la voz de Luis. El Toro Martínez llevaba una consola de doce canales para toda la banda y creo que le sobraban algunos, así tocamos frente a 100 mil personas en Palermo".

"Yo coincidía plenamente con todas las decisiones que Luis tomaba y la de tocar sin disco editado era una de ellas. Como pirateaban las grabaciones de los conciertos, el público conocía los temas. Igual siempre había material de estreno… como era costumbre en Spinetta. Si bien era extraño en ese momento, era lo que hacían los grupos en los '70, tocar por tocar, sin la necesidad de tener que vender algo, y luego se grababa. Esa actitud súper roquera de Spinetta me encantaba."

Doble o nada

"El universo de Spinetta es tan vasto musicalmente que en este disco doble queda registrado una buena parte de su impronta creativa y poética. Una de las cosas que me impresionaron siempre de Spinetta, además de su manera muy personal de armar y combinar los acordes, fueron las formas tan variadas que le daba a sus temas: podías encontrar formas simétricas, asimétricas, en espejo, con intro, sin intro, con pasajes instrumentales, modulaciones por todos lados, con solos en lugares no convencionales, etcétera."

"'Cheques' es el único tema de todo el repertorio de Los Socios donde Luis me pidió especialmente que pensara algo para la parte del solo de guitarra. En general teníamos las partes principales de los temas armadas, pero siempre encontrábamos un espacio para la improvisación. Tocar acordes en los solos de guitarra –'Se convirtió en la noche', 'Mi sueño de hoy', 'Luna de abril'- o en otras partes de los temas –'Bosnia', 'San Cristóforo' *(del disco en vivo homónimo, 1998, co-escrita entre ambos)*- con mi bajo de seis cuerdas ampliaba la paleta de sonidos del trío y esto a Luis le gustaba."

"Lo mas trascendente/gratificante para mi fue poder acompañar/compartir musicalmente esos diferentes e importantísimos momentos creativos de Spinetta. Participar en el disco doble, el *unplugged* de MTV, *San Cristóforo*, *Los ojos* y en varios temas en *Silver Sorgo*, es muchísimo más de lo que imaginaba un pibe que a los 12 años era obrero de una fabrica en Caseros y fantaseaba con ser músico: pensar que uno de mis sueños era poder grabar por lo menos unos temas con el Flaco, según parece las cosas salieron mejor de lo esperado. '*A L. A. Spinetta por su música y por dejarme compartir su juego creativo en los Socios…*' esta es la dedicatoria que puse en mi último disco, *Átomo*. Por suerte se lo pude regalar y él tuvo el gesto amoroso de regalarme una tarde para escucharlo juntos, fue la última vez que nos vimos, este encuentro lo recordaré con gran emoción toda mi vida."

RAFA ARCAUTE

Aportó teclados a *Silver sorgo* y a la presentación de ese álbum en Obras, cuyo registro en disco se llama *Argentina Sorgofilms Presenta: Spinetta en Obras* (2002). Pero su principal aporte al universo spinettiano es *Para los árboles*, de 2003, el mejor álbum de Spinetta de la década pasada; una suerte de *upgrade* del intimismo de *Pelusón of milk* ("Si ese mismo disco lo grabase hoy en estas consolas sonaría increíblemente mejor", declaró Luis en *Martropía*, en referencia a *Pelusón*…) donde, además de tocar parte de los teclados, ofició de ingeniero y fue acreditado como co-productor de la mitad de las canciones. De ese álbum, también remezcló "Agua de la miseria" para el EP *Camalotus* (2004).

"Luis es el único artista en el que la composición, a mi entender, ya concibe muchos aspectos de la producción y los arreglos en sí. Muy pocas veces hemos hecho demos de las canciones en los discos que me tocó participar. La inspiración misma de la canción llevaba a construirla en torno a sus propios elementos. Siempre se mostraba muy inquieto con todas las actualizaciones tecnológicas en todo sentido. Si bien estaba muy atento a un sonido elegante y siempre innovador, creo que su preferencia era poner la técnica en función de la musicalidad y el arte. Grababa las tomas necesarias para construir con su voz o su instrumento exactamente lo que buscaba. Era un gran diseñador sonoro; tanto de sus textos y su voz, como de cualquier instrumento."

"Luis sorprendía y aún sorprende… y siempre sorprenderá. En una mezcla podía quitar un arreglo o algún elemento que uno consideraba 'imprescindible', pero que él podía ver más allá y saber cómo podía afectar eso en el tiempo. Muchas decisiones de las que me tocó ser testigo en su música las he comprendido y las sigo descubriendo con el tiempo. Tenia un sexto sentido para dejar su música y su obra bajo una atemporalidad que sólo pocos pueden lograr y ver."

*****

Final

Volvemos a **Marcelo Torres**, con palabras más que elocuentes:

"El estado de orfandad en que nos ha dejado la muerte de Spinetta es inconmensurable. El equilibrio entre el arte y el no arte se ha desmadrado, se ha roto, habrá que hacer mucho para recomponerlo y recuperar algo de esa conciencia que representaba Luis Alberto Spinetta. Algunos dábamos por sentado que a pesar de toda esa seudo-música sonando, siempre estaba el Flaco con su vida, en estado de arte, sosteniendo la llama olímpica del buen gusto y de la belleza. Carajo… ya no está, ahora se vienen tiempos sin Spinetta, un mundo sin Spinetta, habrá que transitarlo, y todos los que nos hemos alimentado de su música y escuchado sus canciones como regalos del alma, estamos comprometidos desde el lugar que nos toque a producir un hecho creativo en su memoria."

Toca con TOCA



Congas - Edición limitada

Bongó - Edición limitada

Bongoes - Elite Pro

Shakers

Congas
Elite Pro

Timbaletas
Pro Line

Djembe
African Black Mamba

Cajón - Players

Nina Rodríguez



Sheila E



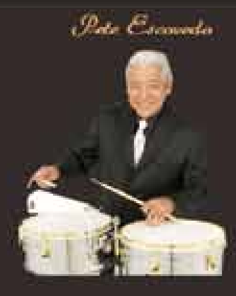
Mario Grillo



Eric Velez



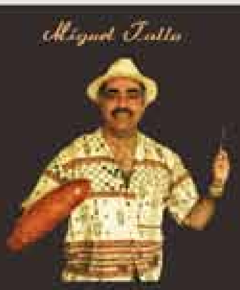
Pete Escovedo



Rafael Padilla



Miguel Tallo



DISTRIBUYE PM MUSICA tel. 4546-1199 - email breyer@arnetbiz.com.ar



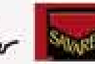




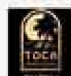










Behringer



Este año Behringer fue reconocida con el galardón Best In Show en “company to watch”. A continuación, algunos de los productos presentandos en el NAMM 2012:

Inuke Boom – Reproductor para iPod
Una rareza presentada por Behringer en el NAMM 2012, como parte de su línea “consumer”. El Inuke Boom es un gran sistema de 900 Lbs para dispositivos Ipod/Iphone/Ipad que puede llegar a generar 10.000 Watts de potencia. Posee dos woofers de 18 pulgadas, 2 woofers de 12 de neodimio y dos drivers de Titanio para las frecuencias altas. La marca a través de varios comunicados a resaltado que efectivamente estará fabricando para el público éste producto y se encontrará disponible durante el 2012 para los que estén interesados en tener el sistema para Ipod más grande fabricado hasta ahora.

Behringer X32 – Consola digital
La Behringer X32 fue anunciada durante el 2011 como el primer producto de la nueva generación de consolas de Behringer, y había generado una gran expectativa alrededor del mundo al ser una consola desarrollada con posterioridad a la unión de las compañías MIDAS y Klark Teknik al grupo Behringer (Music Group). En el NAMM 2012 fue expuesta al público por primera vez, presumiendo de avances importantes en materia de audio digital. Lista para ser usada con mangueras digitales, simulaciones de FX de los procesadores Klark Teknik, además posee 16 mezclas de buses, 40 canales de proceso, ecualizador paramétrico de 6 bandas y 25 faders motorizados de 100 mms. Todo esto sin dejar de ser una consola accesible para la mayoría de los usuarios de Behringer, acostumbrados a productos innovadores y funcionales a bajo costos.

Xenyx control 1 USB – Centro de control
Un producto diseñado para estudios profesionales y caseros donde es indispensable tener en poco equipamiento una gran cantidad de funcionalidades. El control USB es una interface que permite seleccionar distintos fuente de escucha y rutearlas hacia diferentes monitores, además incluye una función talkbalk para comunicarse desde el control room hacia el cuarto de grabación. Posee además un Peakmeter de Leds, switch de mono, mute y dim. En total son 4 entradas estéreo de bajo ruido y 3 para de salidas estéreo para monitores.





Distribuidor en Argentina
www.discobaires.com.ar

UB MADI
Simple conectividad MADI directo a tu computadora.

El innovador **UB MADI** de **DiGiCo Solutions** permite conectar a MADI cualquier computadora -laptop o de escritorio- vía el más estándar de los conectores, USB 2.0, permitiéndole reproducir y grabar hasta 48 tracks simultáneamente a través de MADI.

USB está en todas partes. De hecho, es imposible encontrar una computadora moderna sin USB 2.0, que es la única conexión que UB MADI necesita para obtener una entrada y una salida MADI en su PC o Mac.

UB MADI es totalmente conectable en funcionamiento. El audio fluye dentro de los 4 segundos de enchufado el dispositivo y no es necesario reiniciar, aún si se pierde la conexión durante una grabación o un playback.

UB MADI no requiere fuente de alimentación externa. Sólo se necesita el cable USB para alimentar el UB MADI, incluso si se están manejando señales de más de 100m de cable.

UB MADI es pequeño, liviano y sólido. Como utiliza un resistente conector de tipo USB-B y un cableado estándar, UB MADI es confiable y portátil, y además ocupa un espacio mínimo, lo que lo hace perfecto para grabaciones en vivo de alta calidad o pruebas de sonido virtual.





48 canales. Nuestro objetivo con UB MADI es entregar un gran número de canales sin sacrificar latencia, calidad o confiabilidad. El innovador desempeño de la **SD7** -proveniente del FPGA- y el CPU de 500MHz interno de doble núcleo, más la especificación del USB 2.0 indican que lo ideal para una interfaz de audio son 48 canales de entrada/salida simultáneamente (full-duplex).

Futuras mejoras. Gracias a la enorme cantidad de energía de procesamiento extra ya incluida, como en todos los productos **DiGiCo**, sus características y capacidades pueden ser potenciadas.

Baja latencia. La naturaleza multi-dispositivos y de conmutación del USB hace más difícil para los fabricantes lograr un rendimiento de baja latencia, pero con el procesador altamente afinado y el controlador USB del UB MADI, DiGiCo ha alcanzado bajas latencias en USB 2.0 que lideran la industria.

Estabilidad. Como UB MADI es completamente digital de punta a punta y no depende del reloj del USB, la fluctuación no es un problema. Toda la información de audio se recupera y la tolerancia del reloj de entrada excede ampliamente la mínima especificada por AES.

Compatibilidad con computadoras. UB MADI es compatible con virtualmente todas las computadoras Windows o Macintosh® con Intel® Core™ Duo o CPU mejores. Grabar y/o reproducir 48 canales de 24 bits de audio requiere un disco duro o una unidad sólida con un rendimiento razonable y una mínima fragmentación. DiGiCo brinda un driver de alto rendimiento y latencia ultra-baja para Windows y Macintosh.

Soporte de audio y formatos de reloj. UB MADI puede recibir los primeros 48 canales de cualquier fuente MADI compatible con AES10, como así también con audio estéreo coaxial AES3 (AES/EBU).

Sin entrada conectada, UB MADI sincronizará la salida MADI con su propio y altamente estable reloj interno. Sin embargo, si un MADI válido, AES3 o World Clock son detectados en la entrada, éste será utilizado como reloj del sistema.

Representante en Argentina
Equaphon
www.equaphon.net / www.escueladigico.com.ar

Cuerdas Olympia

Cuerda para una gran variedad de instrumentos (violón, ukelele, bajo, contrbajo, cello, guitarra clásica, guitarra eléctrica, guitarra eléctrica flat, banjo y mandolina) de origen Coreano, líderes en producción de su irrupción en el mercado en 1984.

Cuerdas Olympia se venden en Europa, América y Asia con gran aceptación por parte de los usuarios.

El compromiso de la compañía es satisfacer las necesidades de músicos, distribuidores y minoristas abarcando de este modo toda la cadena por donde pasa el producto desde que sale de producción.

Olympia cuenta con un riguroso control de calidad basado en los últimos adelantos tecnológicos y en la prueba directa -en estudio y en vivo- de músicos profesionales que ya eligieron a Olympia como su cuerda de cabecera.



Distribuye en Argentina
Distribuidora Musical La Fusa
www.lafusa.com.ar



Marcelo Torres con Bajos Cort

El bajista **Marcelo Torres** (Lito Vitale Cuarteto, Los Socios del Desierto y actual integrante del grupo del Indio Solari) es el flamante endorsement de las marcas **Cort** (bajos y guitaras) y **DR** (cuerdas).

El propio Marcelo cuenta su vínculo con esta compañía: "Los instrumentos Cort son una buena noticia para todos los guitarristas y bajistas argentinos. Específicamente los bajos que estoy usando (**A5 Custom Z** y **A4 Custom Z**) son el resultado de un exquisito equilibrio entre sonido, versatilidad, calidad de componentes (puente y clavijas **Hipshot**, micrófonos y pre **Bartolini**) y estética (Zebra Wood Top) no muy frecuente en un bajo de fabricación en serie. Gracias a Fama Music S.A. por confiar en mí."



Lo dicho: Fama Music S.A. importa y distribuye bajos y guitarras Cort.

www.famamusic.com.ar

TASCAM DM 4800
Consola digital de 64 canales.

Se trata de una consola digital multi-propósito, ideal para estudios de grabación y una excelente opción para sonido en vivo, principalmente por sus características funcionales y versatilidad. Con un panel frontal que permite familiarizarte fácilmente con cada una de las secciones de la consola. Consta de 24 entradas mic/line nativas con inserts y phantom power, 8 retornos asignables, 2 I/0 digitales, 24 I/0 Tdif, faders motorizados, 24 perillas giratorias asignables con indicadores de led, que pueden cumplir una gran variedad funciones como Pan, Aux, o hasta comportarse como una segunda capa de faders, entre otras funciones.



TASCAM DM-4800 cuenta con 24 buses y 12 auxiliares de envío que permiten realizar diversas configuraciones. Una de las secciones destacadas de la consola es conocida como "Fat Channel", permite acceso directo al ecualizador parametrico de 4 bandas, procesadores dinámicos y envíos auxiliares. El panel trasero cuenta además de las conexiones de los 24 canales, con entradas Tdif, conexionados para control, Word clock y varias opciones más para integrar la mesa a un entorno profesional con variadas posibilidades. Adicionalmente posee 4 slots que nos permitirá utilizar tarjetas de expansión Firewire, ADAT, AES/EBU, tarjetas análogas y surround.



En estudio
Se puede conectar la consola tanto a PC como a Mac por medio del puerto Firewire y grabar 24 canales en simultáneo con una resolución hasta de 96kHz/24-bit, además agregándole una tarjeta de expansión, es posible aumentar la cantidad canales analógicos. Al ser compatible con los softwares de grabación más populares a nivel mundial como Cubase, Nuendo, Pro Tools, Logic Pro, Sonar o Digital Perform, puede ser utilizada como controlador, lo que agiliza el trabajo de edición y mezcla para cualquier proyecto. Cabe resaltar que tiene una sección en el panel frontal de transporte la cual permite colocar play, stop, avanzar, retrodecer y grabar. **TASCAM** se destaca, con todas sus interfaces, por la excelente calidad de sus preamplificadores, permitiendo lograr un sonido nítido, claro y potente cuando se realiza una grabación. Otra característica que sobresale de la **TASCAM DM-4800** es la posibilidad de incorporar una tarjeta de expansión, para tener un completo monitoreo y mezcla surround. Una perfecta solución para los estudios de posproducción audiovisual que realizan mezclas 5.1 y 6.1.

En vivo
TASCAM DM-4800 cuenta con 24 entradas analógicas con capacidad de expandir para un total 48, más otros 16 canales lisos, para, por ejemplo las vueltas de efectos u otras señales que no necesiten procesamiento profundo. Esta capacidad permite hacer la cobertura de un espectáculo en vivo de gran envergadura, trabajando con una interface grafica intuitiva, que facilita navegar rápidamente por las diferentes pantallas logrando una rápida configuración de lo que se necesita. A la hora del vivo, la sección "Fat Channel" mencionada anteriormente, se vuelve de gran utilidad, al igual que la sección de transporte, que podemos utilizar, para desde la consola disparar pistas, efectos, o incluso sincronizar con todo un entorno multimedia si el espectáculo lo requiere.

Conclusión
En conclusión la **TASCAM DM-4800** es una consola versátil, dinámica con una gran calidad de audio y excelente relación calidad-precio, garantizando un producto profesional de la mano de la reconocida marca japonesa **TASCAM**.

Para más información sobre estas marcas y sus productos:
EQUIPO EXOSOUND+ (5411) 4828-0373
contacto@exosound.com.ar / www.exosound.com.ar



Ovation iDea™



GRABAR: graba desde el microfono del puente o desde el micrófono del mp3, sólo a la guitarra o a la guitarra con tu voz simultaneamente
REPRODUCIR: reproduce a traves de auriculares o equipo. Se puede cambiar el ritmo de la reproducción sin cambiar la afinación
CREAR: instantaneamente podés grabar melodias o canciones que surjan de tu inspiración. Nunca mas perderas una idea
LECCIONES: tiene lecciones preinstaladas, y podés descargar mas desde www.ovationidea.com



YOUR GUITAR FOR EVER



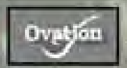


*Excelentes estuches de cuero con trabas de seguridad e interior de pana
*Cada instrumento viene acompañado de un certificado de confianza
*Repuestos originales en el país y taller especializado para hacer efectivas las garantias de inmediato
*Todos los instrumentos son calibrados y revisados en origen

DISTRIBUYE PM MUSICA

tel. 4546-1199 - email breyer@arnetbiz.com.ar



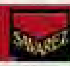


























Audio-Technica AT2010
Micrófono condenser vocal

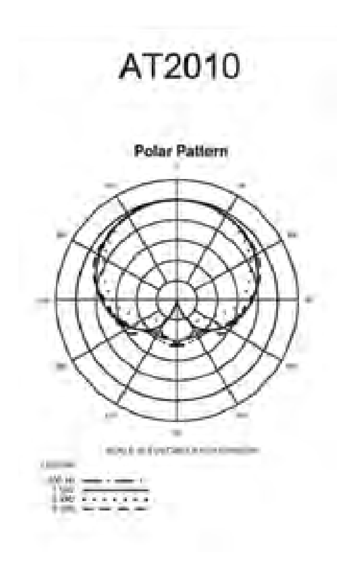
Audio-Technica se enorgullece en presentar el micrófono condensador **AT2010**. Este micrófono es parte de la Serie 20, que se caracteriza por ser una familia de micrófonos de estudio de grabación establecida en el mercado con críticas muy positivas.



Rediseñado para aplicaciones en escenario, el AT2010 se destaca por presentar un sonido altamente cristalino y definido.

Como característica principal, encontramos en el AT2010 la misma cápsula de 16mm que el AT2020, micrófono ya establecido en el mercado y elogiado en el ámbito de estudios de grabación. Esto desafió a Audio-Technica a rediseñar la construcción habitual de micrófonos para vivo.

¿Cómo suena el AT2010?



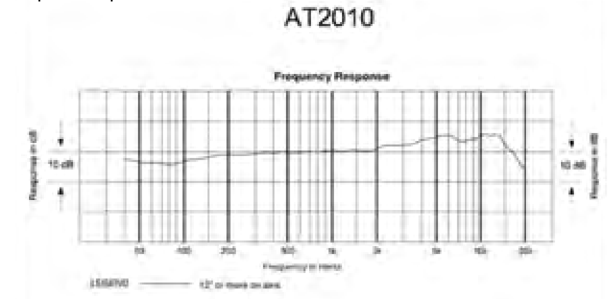
Como es clásico en los micrófonos de tipo condensador, su sonido tiene una riqueza en frecuencias sin igual. Graves precisos y agudos bien definidos logran un audio ideal para voces femeninas o masculinas estilo jazz, pop y melódico.

Tal como podemos ver en la imagen, el Audio-Technica AT2010 presenta una respuesta en frecuencias extendida y una ágil respuesta a los sonidos transitorios.

El AT2010 para el sonido en vivo

A lo largo de la historia nos encontramos que todos los micrófonos de tipo condensador presentaban un conocido problema: la retroalimentación. Para combatir esta cuestión, Audio-Technica ha rediseñado la estructura y su patrón polar cardioide haciéndola menos vulnerable a los acoples. Como factor a destacar, encontramos el rendimiento a altos niveles de presión sonora y su rango dinámico, que logran que el AT2010 sea un micrófono versátil en toda aplicación.

Estructuralmente, encontramos un diseño resistente al trajín característico del sonido en vivo. Su diseño suave y elegante, traza un paralelo con las mismas características que presenta en audio. Además, el AT2010 integra una pipeta y un estuche para su protección.



Conclusión

Audio-Technica en su 50º Aniversario, sigue presentando productos exclusivos con la calidad y consistencia que siempre han identificado a la marca japonesa.

Si lo que se busca es un micrófono que esté un escalón por encima de un clásico micrófono dinámico, el AT2010 es la elección correcta.



EQUIPO EXOSOUND + (5411) 4828-0373
contacto@exosound.com.ar / www.exosound.com.ar

Por Luis D´Agostino

Extendiendo acordes

Es común que los guitarristas siempre estemos ávidos por buscar nueva información sobre escalas, modos o ejercicios para aumentar nuestra destreza técnica. Ese afán muchas veces nos lleva a olvidar que la guitarra es también un instrumento armónico y que probablemente la mayor parte del tiempo cuando estemos tocando con otros músicos ésa es la función que vamos a cumplir: tocar acordes y contribuir con el sustento armónico del tema. En otras palabras: hacer base.

Es por esto que es importante conocer diferentes posiciones (*voicings* de acordes) para poder encontrar una mayor variación en nuestro acompañamiento. En esta nota vamos a ver un simple ejercicio para encontrar estas nuevas posiciones que consiste en mantener un posición de tres sonidos de cada acorde e ir agregando nuevas notas que se encuentran en la segunda y tercer cuerda siempre respetando la tonalidad en la que nos encontramos.

En nuestro ejemplo el centro tonal es Do Mayor y los acordes son Dm7, G7, A7 (tomado como sexto grado dominante) y Cmaj7. Si queremos tocar estos voicings como una sucesión podemos ordenarlos como Dm7 (II), G7 (V), Cmaj7 (I) y A7 (VI 7)

Consideremos el acorde de Dm7. Podemos dejar fijos tres sonidos en la quinta, cuarta y tercera cuerda respectivamente. Estas notas son Re (tónica), Fa (tercera menor) y Do (séptima menor) y constituyen la información mínima de un Dm7. Si extendemos el acorde sobre la segunda cuerda podemos agregar Re (la octava), Mi (la novena) y Fa (que reproduce la tercera. De esta forma obtuvimos tres nuevos voicings para un Dm.

Continuando en la primera cuerda podemos agregar Sol (la oncena). Esta misma idea puede ser repetida con otras dos posiciones de Dm7 y así obtendremos nuevas posiciones donde el Dm7 puede convertirse en Dm9 o Dm11.

Este mismo proceso lo realizamos sobre G7 con la tónica en la sexta cuerda y nos encontramos con G7, G13, G7b9 y G9. Cuando nos movemos a una nueva posición con la tónica en la quinta cuerda los acordes resultantes son G7, G9 y G7 (9, 13).

Cuando intentamos lo mismo sobre el A7 y siempre continuando con la escala de Do Mayor los acordes son A7, A7#5, A7b9 y A7#9. Si bien el Si bemol no se encuentra en la escala de Do Mayor la novena menor este es un agregado común en Dominantes que van hacia un primero menor (Dm7 en nuestro ejemplo).También pueden ser agregado en el G7 y la nota en este caso es La bemol y el cifrado correspondiente es G7b9.

En el caso de Cmaj7 también repetimos este proceso para crear nuevos voicings pero también agregamos una serie de acordes construidos por cuartas como se ve en los compases 12 y 13. Estos pueden servirnos para pasajes rápidos de voicings mientras el bajista mantiene la tónica Do.

Como siempre, espero que esta info les resulte interesante y nos vemos el próximo mes.

EXTENDIENDO ACORDES

LUIS D'AGOSTINO

DM7 DM7 DM7 G7

G7 G7 A7 A7 CMAJ7

6

12

Luis D'Agostino



Nació en Buenos Aires, vivió en Inglaterra entre 1999 y 2008. Durante su estadía en Europa recorrió todo el circuito del jazz de Reino Unido presentándose en escenarios tales como el Royal Festival Hall, Queen Ellizabeth Hall, Nacional Theatre, Art Festival of Edimburg, Pizza Express (Soho, Londres), 606 Club (Chelsea, Londres), Pizza on The Park (London) y diversos festivales europeos. También realizó una importante actividad educativa que incluyó el cargo de Asociated Lecture en la prestigiosa Oxford Brookes University en la ciudad de Oxford durante siete años. En la actualidad enseña en forma privada, es endorser de guitarras Yamaha empresa para la cual realiza clínicas y conciertos en todo el país. Publicó dos libros para la editorial Ricordi: "Toco Solo" (sobre armonía funcional aplicada a la guitarra) e "Improvisación: Una guía para el músico de rock, blues y jazz". Su último trabajo discográfico, el elogiado Baladas y Otras Canciones, puede ser adquirido en www.sitemusic.com.ar /Contacto: luisdagos@msn.com ó 4821-0377.

La más evolucionada línea de software para audio profesional

en Argentina y con muy buenos precios







CUBASE ARTIST 6 | PERSONAL MUSICPRODUCTION SYSTEM



NUENDO 5 | ADVANCED POST, LIVE AND AUDIO PRODUCTION SYSTEM



























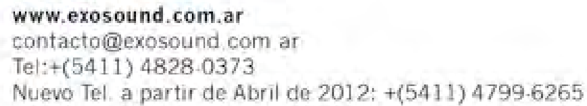










www.exosound.com.ar
contacto@exosound.com.ar
Tel:+(5411) 4828-0373
Nuevo Tel. a partir de Abril de 2012: +(5411) 4799-6265



Por Leandro Chiussi

Blues de 12 compases

En esta ocasión trabajaremos una vuelta de blues básica de 12 compases.

Utilizaremos las notas de la escala de blues que nuestra armónica diatónica nos permite conseguir soplando y aspirando de manera natural en la octava inferior en segunda posición (es decir, ubicando a la tónica de la escala una quinta justa por encima de la tonalidad de nuestra armónica).

Nótese que sin realizar *bendings* no podemos obtener las *blue notes* (intervalos de 3ra menor y 5ta disminuida) pero sí podemos agregar a la escala el intervalo de 6ta mayor de manera que estamos acercándonos a una escala mixolidia. De hecho, partiendo desde la tónica de la celdilla del 6 soplado, podemos obtener una escala mixolidia completa con notas sopladas y aspiradas naturales.
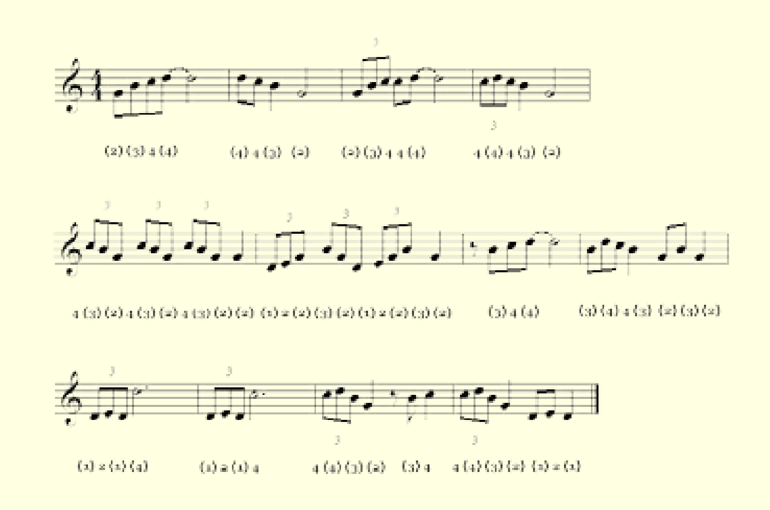
En este caso la escala sería: 6 (6) 7 (8) 8 (9) 9.

En una próxima presentación trabajaremos ejercitación utilizando esta escala.

Recomendaciones técnicas para conseguir un sonido limpio y claro en la octava inferior:

En el caso de las celdillas más graves (sobre todo en el 1 y 2 aspirado) a menudo pueden aparecer algunas complicaciones, ya que se suelen 'ahogar' las notas, bajando considerablemente su afinación. Para revertir esta situación también hay que hacer un hueco en la garganta pero mucho más pronunciado.

En el caso del 2 aspirado el aire debe ir dirigido más hacia la garganta con mucha suavidad y sin presión, pero en el caso del 1 aspirado la corriente de aire debe ir dirigida más hacia la parte delantera del paladar. En todos los casos los labios y garganta deben estar relajados ya que la mínima presión que podamos ejercer impactará sobre la corriente de aire y de esta manera se ahogarán las notas.



(Los números que se encuentran debajo de cada figura musical representan las celdillas que debemos soplar. Si se encuentran entre paréntesis significa que son aspiradas)



Leandro Chiussi

Se dedica profesionalmente al estudio de la armónica. Dicta clases presenciales y además a distancia por videollamada, obteniendo de esta manera alumnos en distintos países del mundo. Es luthier de armónicas diatónicas. Además se desempeña como director general de una escuela de música en el partido de San Martín y tiene a su cargo el dictado de clases de teoría musical y la organización de ensambles y muestras de alumnos. Realiza shows en vivo y musicalización para eventos.
Contacto: lchiussi@hotmail.com / www.leandrochiussi.com Tel: 155-755-1449

Warwick en NAMM 2012



Postales del stand de Warwick en NAMM: Hans Peter Wilfer (dueño de Warwick), Maria Colella y Bootsy Collins.



El gran bajista norteamericano Steve Bailey junto a Carlos Testai de Tevelam.

Bugera Cabezales de Amplificador

Bugera 333

Con 120 watts, 3 canales y 8 ardientes válvulas de vacío, el Bugera 333 prácticamente sangra rock y heavy metal. Este monstruo está armado con válvulas 6L6, pero puede reconfigurarse para operar con válvulas EL34 (no incluidas) para obtener un descarado sonido británico. Por si fuera poco, las cuatro válvulas 12AX7 expanden tus opciones sonoras abarcando desde un sonido destellante y limpio, hasta un overdrive descabellado. Armado con un bucle de efectos muy versátil, con función de aumento de volumen activable mediante el pedal incluido, la versión combo está provista de 2 altavoces BUGERA originales de 12". Cada canal tiene sus propios controles de volumen, graves, medios y agudos para personalizar tu sonido.

Bugera 333XL

Amplificador de 120 W con 4 válvulas EL34 (adaptable a 6L6). Estos amplis recargan tu sonido de fuerza pura gracias a sus cuatro válvulas de potencia EL34 y sus cuatro válvulas de preamplificación 12AX7 seleccionadas a mano. Ya sea que utilices el 333XL en el modo EL34, por defecto, u optes por el sonido limpio de las válvulas 6L6 (no incluidas) esta bestia no te decepcionará. Armado con un bucle de efectos muy versátil, con función de aumento de volumen activable mediante el pedal incluido, la versión combo incluye un par de altavoces Bugera originales de 12" hechos a mano para brindarte un sonido vintage inigualable. Los tres canales cuentan con controles de graves, medios y agudos, y además, los canales Crunch y Lead disponen de conmutadores XL para darle más fuerza a los sonidos más graves.

Características

Diseño de preamplificador clásico de 3 canales (Clean, Crunch, Lead) con 4 válvulas 12AX7 para obtener un "punch" aterrador y una ganancia descomunal.
Reverb de primera clase con control de reverberación.
Sección de ecualizador vintage con controles de medios, graves y agudos independientes para cada canal.
Conmutador de atenuación (High, Medium, Low) para un control total de sonido.
Conmutador de impedancia (4, 8 y 16 ohmios) para conectar a prácticamente cualquier caja acústica.
Bucle de efectos con controles de envío y retorno independientes que también sirve como función "boost".
Incluye pedal de uso pesado para selección de canal y la función de bucle de efectos.
Salida de línea con control de nivel dedicado.





Distribuye en Argentina:
www.tevelam.com.ar


3:3:2
STUDIO


AUDIO TIENDA
• Audio profesional
comprar nunca fue tan fácil
BERINGHER Xenyx 1204 FX
BERINGHER Xenyx 1002FX
BERINGHER Xenyx 1202
www.audiotienda.com.ar
Cnel. Pagola 3738 1º - Ciudad de Buenos Aires - Argentina
Tel/Fax: 011 4911 7921 - info@audiotienda.com.ar
audio_tienda@hotmail.com - Nextel: 54*584*83



LA REVOLUCION CREATIVA

Interfaces de Audio



PROJECT MIX I/O



FAST TRACK PRO



MBOX PRO



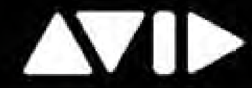
MBOX



MBOX MINI

Simplemente elije el tipo de conectividad PCI, USB o Firewire y captura ese único momento creativo, graba donde y cuando quieras utilizando las Interfaces de Audio de **Avid** diseñadas para trabajar en producciones móviles o en estudio.

Múltiples entradas, preamplificadores de micrófonos y diferentes sample rates, complementados con el software Standard con la industria, **Pro Tools**, aseguran una excelente calidad de audio y rapidez en tus trabajos



M-AUDIO

DAG
la division Audio Profesional de SVC
Av. Alvarez Thomas 198 5to piso - Buenos Aires - Argentina -T (5411) 5218-8000 - www.svc.com.ar/audio - dag@svc.com.ar



Aprender el arte de escuchar



Control del estudio para entrenamiento y formación de los alumnos.

Para los que quieren iniciarse en el mundo de la producción musical decidir dónde estudiar es uno de los dilemas a resolver. Desde hace ya varios años, en el país existen algunas instituciones que ofrecen diversos tipos de carreras dedicadas a formar sonidistas y productores musicales. El Instituto de Tecnología ORT, por ejemplo, cuenta con la carrera de Técnico Superior en Artes Electroacústicas. Con instalaciones de primer nivel (un estudio diseñado por la compañía WSDG, una sala de grabación con piano Bosendorfer, sistemas Pro Tools, entre muchos otros detalles motivadores), la ORT se propone como una seria y reconocida alternativa para futuros ingenieros y productores musicales. En la entrevista que sigue, Leo Blumberg (coordinador general de la carrera) y Fabián Esteban Luna (asistente de coordinación), explican cómo formar profesionales en todas las áreas del sonido.

¿Cuáles son los orígenes de la carrera de Artes Electroacústicas en el ámbito de la ORT?

FABIÁN E. LUNA: La carrera se creó en el 2003 y uno de los planteos claves fue vincular fuertemente arte y tecnología y así trazar un plan académico alternativo a los ofrecidos por el resto de los proyectos de enseñanza. Otro de los desafíos fue que el plan, por estar atravesado de contenidos tecnológicos, no quede perimido en el corto plazo.

LEO BLUMBERG: La carrera tiene un alcance muy amplio en lo que tiene que ver con la salida laboral de esta actividad. Ofrece una formación muy amplia al alumno para que este sea competente en todas las áreas de lo que es la producción musical, es decir, en todo lo que concierne al audio profesional. Últimamente se agregaron actividades extracurriculares como Diseño de Audio para TV, Audio en HD, Mezclas 5.1 Surround, etc. El alumno egresado de Artes Electroacústicas de ORT puede afrontar cualquier tarea en cualquier área que integra la cadena de la producción de sonido en sus diversas manifestaciones. Asimismo la carrera hasta ahora tenía una línea bastante enfocada a la música electroacústica, esa línea sigue estando pero al mismo tiempo lo articulamos con todo el resto de los estilos musicales y la gran gama de aplicaciones que puede cubrir hoy un productor. La carrera nació como un espacio de formación, investigación y experimentación, abocada a la vanguardia, que es lo que mayormente se entiende por electroacústica. Con los años los intereses se fueron ampliando: los alumnos se interesan por todo el rango de producción musical, las vanguardias, por supuesto, pero no descartamos lo que suena en las radios y está al alcance de la mano.



Piano Bosendorfer en la sala de grabación.



Taller de tecnología musical.

¿Qué busca el alumno que llega a la ORT a estudiar Producción Integral?

FEL: En términos muy globales hay dos tipos de estudiantes: 1) aquellos que no tienen un objetivo claro pero buscan relacionarse con la tecnología del sonido y las artes musicales, y 2) aquellos que sí saben qué quieren o al menos por qué vienen aquí -son músicos o tienen formación o practica musical y que han explorado el medio- y desean afianzar su formación tanto para insertarse mejor posicionados en el mercado laboral como así también para desarrollarse en lo artístico-profesional.

LB: A todos los alumnos que ingresan les gusta la música, eso es claro. Muchísimos son músicos o al menos saben tocar un instrumento. Pero también a todos les gusta el otro lado, lo que tiene que ver con producir la música, la trastienda de lo que se escucha, grabarla y todo lo que tiene que ver con la producción de sonidos, más allá de la ejecución de un instrumento.

¿Qué tipo de profesionales prepara la carrera: ingeniero de sonido, ingeniero de mastering, sonido en vivo, producción musical, etc.?

FEL: Todas esas especialidades están contemplados en el plan, con el agregado de que un egresado de esta carrera tiene un plus artístico-musical que permite diferenciarse de la formación de un técnico.

LB: Es mucho lo que se puede hacer en la carrera. el alumno está en contacto permanente con las herramientas de trabajo. Contamos con una gran cantidad de lo que nosotros llamamos "Actividades pre-profesionales" que es salir a hacer sonido en vivo en situaciones reales, visitamos productoras de música publicitaria, etc. Salir a hacer una grabación es una experiencia muy motivadora porque el estudiante se encuentra con una situación ca-si profesional: si se equivoca arruina el trabajo de los músicos y de todo el resto del staff de gente que trabaja en ese concierto. En el aula, se pueden equivocar, se puede corregir y recuperar un ejercicio fallido, pero cuando se está afuera ahí la cosa cambia y está bueno que los estudiantes pasen por esa experiencia desde el inicio de su formación.

¿Qué equipamiento tiene la carrera Artes Electroacústicas de ORT para el entrenamiento y la formación de los alumnos?

LB: Contamos con un estudio profesional, diseñado y realizado por WSGD, con Sergio Molho a la cabeza, completamente equipado, con set de micrófonos propios, instrumentos, baterías, un excelente piano de1/4 cola Bosendorfer, etc. Acá se puede realizar la producción de una grabación profesional de principio a fin, desde las bases, hasta la mezcla en surround y el mastering, algo muy importante para un estudiante, el hecho de poder hacer todas las instancias de una grabación en un mismo sitio. También contamos con un laboratorio de tecnología musical donde hacemos uso y análisis tanto de sintetizadores analógicos



Auditorio acustizado



Teclados de diversas épocas listos para la utilización y experimentación por parte de alumnos y profesores

como de equipos de última generación, con el fin de conocer la cadena de evolución de lo que es generar sonidos a través de, en este caso, medios electrónicos. También contamos con otro laboratorio equipado con sistema Mac, las aulas acustizadas y un auditorio para conferencias y conciertos tratado acústicamente.

El supuesto fácil acceso que existe hoy en día a la información y a programas específicos para grabar y manipular audio hace que el conocimiento o determinadas herramientas de algún modo estén al alcance de la mano. Sin embargo y paradójicamente parece que carreras como estas resultan tanto o más imprescindibles en estos tiempos que antes para guiar, organizar y saber aplicar toda esa información. ¿Qué piensan al respecto?

F EL: Justamente, el caudal de profesionales y *hobbistas* va *in crescendo* y aquí podemos hallar marcadas diferencias: aquellos que se han formado solos y han cubierto sus prácticas y conocimiento con el ritmo de la exigencia laboral o bien por los desafíos propios, y aquellos quienes tienen un recorrido académico que ha, de alguna forma, barrido procedimentalmente a base de practicas y conocimientos necesarios que debería tener un profesional hoy.

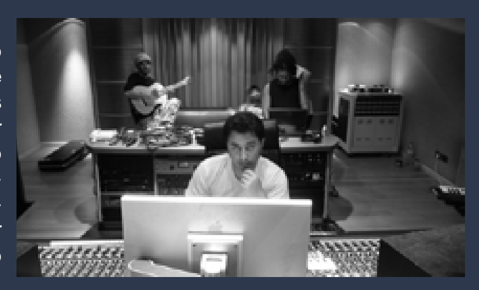
L B: Lo que tenemos siempre en mente es que el mundo real esté presente en toda la carrera, por eso constantemente estamos trayendo a nuestras instalaciones a productores, directores de canales musicales, compositores para música publicitaria y demás actores de cualquier rama de la industria relacionada a la producción de sonidos.

¿Saber teoría musical o saber tocar un instrumento facilita las cosas para llevar adelante la carrera o no es necesariamente algo muy decisivo?

FEL: No, no es un requisito indispensable. El plan considera que los alumnos comienzan de cero, pero ayuda bastante si la cursada tiene un promedio de alumnos cuyo interés en la música se hace explicito desde la practica. Estimula al resto y colabora a elevar el nivel académico de esa cursada.

Comprender el lenguaje

Por Sebastián Perkal (*)



Lo más importante que me aportó mi paso por la ORT fue aquello que yo llamo "el lenguaje", que no es otra cosa que saber cómo trabajar con cada equipo y comprenderlo a la perfección. Tener ese bagaje me permitió sentarme en cualquier estudio y poder entender perfectamente su funcionamiento desde el primer momento.

Considero que es importante la formación académica de un ingeniero o productor musical sin olvidar que se trata de una carrera que combina fuertemente lo técnico con lo artístico. Hay que tener mucho de ambos mundos. Muchas veces me consultan dónde estudiar y les recomiendo la carrera de la ORT, sobre todo a chicos jóvenes que quieren dedicarse a esto. Una breve anécdota: una vez que terminé la ORT decidí profundizar con mi formación, esta vez de nivel universitario, en la Universidad de Miami (USA). Una vez ahí me di cuenta que ya sabía todo lo que estaba en el programa y decidí finalmente ponerme a trabajar. No es menor el dato: los conocimientos que tenía me permitieron insertarme en un mercado laboral profesional, trabajando con artistas de muy alto renombre. Por eso siempre digo que le debo mucho a la ORT.

(*) Sebastián Perkal es egresado de la primera camada de la especialización Producción Musical de la Escuela Técnica ORT. Se desempeña profesionalmente como ingeniero y productor musical. Ha grabado decenas de discos para los más diversos artistas. En 2010 obtuvo el Latin Grammy a la Mejor Ingeniería de Grabación por su trabajo en el álbum *Distinto* de Diego Torres.



Ryuichi Sakamoto

Tokio, 1952. Se trata tal vez del músico japonés más famoso en occidente. Su popularidad se remonta a los tiempos del grupo tecno-pop que integró (Yellow Magic Orchestra) a fines de los años setenta y se acrecentó con sus álbumes en solitario, especialmente por las músicas que compuso para filmes como Feliz navidad, Mr. Lawrence *o* El último emperador. *A fines del año pasado realizó una gira europea junto al violoncelista brasilero Jaques Morelenbaun en la que recrearon la música que juntos grabaron para el aclamado álbum* 1996. *Además, en noviembre de 2011 apareció en castellano apareció en castellano un breve volumen de memorias (*Ongaku wa Jiyuu ni suru *traducido como* La música os hará libres*) publicado por la editorial española Altaïr. De ese libro, provienen los textos de esta página.*

Un pequeño impulso me ha llevado a repasar mi vida. Si soy sincero, no me apetecía mucho hacerlo. La verdad es que eso de ordenar trozos de mi memoria y darles forma de historia no va con mi naturaleza. Pero también estoy interesado en saber cómo he llegado a ser el Ryuichi Sakamoto de ahora. Porque, por mucho que diga, soy irremplazable. Y creo que quiero saber por qué llevo esta vida. En la actualidad la música es mi profesión. Pero ¿por qué? Ni yo mismo lo comprendo. No es que pensara "Voy a hacer músico". Al contrario, desde que era niño, eso de pensar en qué sería, en qué quería ser, me parecía muy extraño. En la escuela primaria nos dijeron: "Escriban qué quieren ser de mayores". Yo no tenía ni idea de qué tenía que escribir. Los niños escribían: "Primer Ministro", "Médico". Y si eran niñas: "Azafata", "Esposa". Tras pensarlo bien escribí: "Nada". No podía imaginar qué sería, me parecía algo extraño que llegara a tener un oficio. (…)

Se dice que la música es un "arte del tiempo". Dicen que es una actividad creativa en la que se produce un cambio dentro de un tiempo lineal. En ese sentido, es posible que a mí, de entrada, no se me dé bien la creación musical. Pero es algo que se puede adquirir a base de ejercitarse. Como es algo artificial y artificioso, si aprendes las reglas, puedes hacerlo. Memorizas esas reglas y luego dispones el resto según las mismas. Quizás en general crecer sea llegar a poder hacer eso. Sin embargo, en mi caso siempre -siempre- había una contradicción. Si practico algo, llego a poder hacerlo, pero es un poco como si no fuera con mi naturaleza. Volviendo a lo que he dicho al principio, se trata de poner en orden mi vida desde el pasado hasta el presente, y por eso me siento incómodo. Pero esta vez lo intentaré. Miraré a vista de pájaro el tiempo que he vivido y voy a poner en orden los recuerdos y acontecimientos, desde el pasado hasta la actualidad. Creo que así podré, por fin, ver también quien soy ahora. Y, al contarlo de este modo, tendré algo para compartir con los demás.



Mi encuentro con Bach

Las clases de la profesora Tokuyama hicieron que me encantara Bach. Es normal que en las piezas para piano se toque la melodía con la mano derecha y el acompañamiento con la izquierda, pero yo odiaba hacer eso; quizás porque era zurdo. En las obras de Bach la melodía que aparece en la mano derecha se traslada a la izquierda, y luego aparece de nuevo en la derecha con una forma distinta. La mano derecha y la izquierda avanzan manteniendo un valor equivalente, cambiando sus papeles todo el tiempo. Pensé que eso era maravilloso; me encantó. Fue un encuentro decisivo. Aunque oía música pop o canciones populares por la televisión o la radio, lo que me gustaba de verdad era Bach.

Y, sin embargo, si me preguntan si, por fin, tuve interés en la música y practicaba mucho el piano, la respuesta es que no. La verdad es que ahora no me gusta practicar. En casa casi nunca hacía nada que se pudiera llamar práctica. Si no podía tocar una pieza solo con echarle un vistazo, por mucho que pasara, ya no lograba tocarla. Porque no practicaba. (…)

Los Beatles

Los compañeros con quienes aprendía piano en la casa de la profesora Tokuyama iban abandonando uno detrás de otro cuando estaban en los últimos cursos de primaria. En primero empezamos unos diez niños, pero cuando me di cuenta ya no quedaba nadie más, estaba yo solo. Los otros iban a examinarse para ingresar en una buena escuela secundaria, así que supongo que les era imposible tocar el piano. Yo no pensaba examinarme; acabé entrando en la escuela secundaria pública de mi barrio, que se llama Chitose. (…)

Escuchaba tanto música clásica como pop. Recuerdo que escuchaba a Paul Anka, pero no me gustaba tanto como para considerarme un fan. Los que sí me gustaban decididamente eran los Beatles. Creo que los descubrí algún tiempo después de empezar a asistir a las clases del profesor Matsumoto. Ponerme a componer y descubrir a los Beatles fueron dos cosas muy importantes para mí.

Lo primero que me impactó de ellos no fue su música sino su fotografía. (…) Sucedió un día en que una chica de secundaria o bachillerato que acudía a las clases de la profesora Tokuyama llevaba esa revista. Vi la portada y le pregunté: "¿Qué es eso?"; y ella me explicó: "Se llaman Beatles". "¡Qué atractivos son!", pensé. Ese fue mi impactante descubrimiento de los Beatles. Creo que la revista era *Music Life*, pero mi recuerdo es difuso.

En casa de mi tío había muchos discos de música clásica, y siempre me los prestaba y yo los escuchaba; pero no había ningunos de los Beatles, así que ahorré de mi paga y me compré uno. Me parece que la canción era "I want to hold your hand". Me compré todos sus álbumes, y también fui a ver sus películas. Primero *Hard Day's Night* y luego *Help!* Pero el primer disco que me compré no fue de los Beatles sino de los Rolling Stones. Algo antes de *I Want To Hold Your Hand*, compré *Tell Me* de los Stones. Además, compré discos de Dave Clark Five y The Animals.

Al estilo de los Stones

También los Stones me impresionaron bastante, sobre todo la sorpresa que me produjo lo malos que eran como intérpretes. Malos pero atractivos. Malísimos y atractivos. Una especie de *punk*. A pesar de ser niño, pensé: "¡Cómo desentonan! ¿Está bien desentonar tanto?". En ese sentido, los Beatles eran bastante más sofisticados.

El impacto que me produjeron los Beatles fue grande, pero también los Stones dejaron su impronta en lo que haría más tarde. En mi interior hay como una especie de genealogía de las cosas de estilo Stones, cosas que conectan especialmente con la vanguardia. Cuando estaba en bachillerato, me enganché a John Cage, Nam June Park, Fluxus, y el neodadaísmo. Luego, también practiqué el free jazz. Pensándolo ahora, esa tendencia a que me guste la, digamos, heterodoxia o vanguardia creo que empezó con los Stones. Me gustaba tanto la sofisticación que había en la música de los Beatles como la brusquedad que había en la de los Stones; y me resultaba difícil renunciar a una de las dos.

Para comenzar, de los Beatles consideraba que la armonía era muy bonita y los arreglos atractivos. No era como la música pop americana hasta la época -simple, siempre tres acordes-, sino que usaban armonías bastante complicadas. "¿Qué es este sonido?", me preguntaba. Claro, era el resultado de que el productor George Martin metiera mucho la mano.

El sonido que conduce a Debussy

Yo ya había comenzado a estudiar composición, por lo que creo que ya empezaba a poder escuchar un poco los sonidos de forma analítica. Escuchaba a los Beatles y, como la armonía me parecía extraña, pensaba "¿Qué es esto?" y me ponía a tocar el piano. Pero, como era un sonido que todavía no había estudiado, no sabía cómo llamarlo. Es algo que supe luego, pero eso era un acorde de novena. Era exactamente el sonido que le gustaba a Debussy, a quien descubrí al cabo de un tiempo y me entusiasmó. Ese sonido a mí me tenía muy excitado. (…) La primera vez escuché su *Cuarteto de cuerda* en un disco que estaba en la colección de otro de mis tíos. También me produjo una gran impresión; me entusiasmó y, durante algún tiempo, creí a medias que yo era una reencarnación de Debussy.

www.altair.es


:: Estudio de grabación :: Mezcla & Mastering ::
+54 (11) 4546-0815
www.estudioconcreto.com
estudio de grabación
concreto


Loft
Equipos Marshall y Trace Elliot,
Batería Pearl y Tama, Micrófonos Shure,
Consola Soundcraft, Sonido Electrovoice.
▪ Ambientes con luz y acústica natural
▪ Espacio para práctica y clases (alquiler de contrabajo)
▪ Alquiler de instrumentos y backline
▪ Producciones en vivo y multipista
www.myspace.com/salasloft 4866-0672


Desde 1999...
EL LUGAR DE LA PERCUSIÓN
INSTRUMENTOS MUSICALES
& ACCESORIOS
Luthier propio - Ofertas - Tarjetas - GOPE (Brasil)
AV. RIVADAVIA 5623 Bs. As.
4433 0545 ellugardelapercusion.com


THE PEPA LIVE SOUND
Servicio de SONIDO PROFESIONAL y Back Line para Eventos y Bandas en VIVO
Sala de ensayo
Proyect Studio
Back Line
SHURE
JBL
QSC
HIWATT
VILLA LUGANO - CAP. FED
SALA THE PEPA
www.salathepepa.com.ar
info@salathepepa.com.ar


MUSICAL LANUS
Instrumentos
musicales
Compra, venta, canje.
O' Higgins 2040 Lanús Este
Tel: 4249-5908


DeCastro
Guitar Works
Diseño y desarrollo de guitarras,
amplificadores y pedales
Sarmiento 1434 entre piso A / Tel-Fax.: (011) 4372-2506
decastroguitarworks@yahoo.com.ar

Nuevo Pro Tools HDX

Digital Audio Group, la división de Audio de SVC, presenta las características del nuevo Pro Tools HDX. Mayor velocidad y calidad de sonido.







Todo profesional siempre está a la búsqueda de maneras más rápidas, sencillas y de mejor calidad para grabar, editar y mezclar las producciones más exigentes. Ahora llega la nueva generación de Pro Tools|HD: **Pro Tools|HDX**. Más pistas, más rango dinámico y hasta 5 veces más potencia DSP dedicada para abordar los proyectos más monumentales de música y postproducción con la confianza que da un rendimiento incuestionable.

Desata tu creatividad con hasta 5 veces más potencia por tarjeta que con **Pro Tools|HD Accel.** Crea mezclas más grandes y mejores con 256 pistas (hasta 768) y duplica las E/S por cada tarjeta; consigue 4 veces más compensación automática del retardo (ADC). Consigue un sonido de mayor resolución y con más rango dinámico con la arquitectura de coma flotante. Compón, graba, edita y mezcla con el galardonado conjunto de herramientas del software Pro Tools HD **10**. Captura y reproduce audio con extraordinaria calidad con los interfaces de la serie Pro Tools HD. Aumenta tu potencia y número de pistas con solo añadir tarjetas adicionales, Admite el formato de plug-in AAX para un mejor workflow y paridad sonora con los sistemas nativos.

Características principales

Mezcla proyectos mejores y más grandes
Con Pro Tools|HDX, consigues hasta cinco veces más potencia por tarjeta que con Pro Tools|HD Accel, para que puedas centrarte en la mezcla (y no en el mezclador) y hacer más con menos.
Comparación de Pro Tools|HDX con Pro Tools|HD:

- Crea mezclas más largas y complejas con cuatro veces más pistas (hasta 768 voces).
- Dobla tus E/S con hasta 64 canales de E/S por tarjeta (hasta 256 en total).
- Controla mezclas con muchos plug-ins más fácilmente con hasta cuatro veces más compensación automática del retardo

Más rango dinámico, menos dolores de cabeza
Pro Tools|HDX emplea un cálculo de coma flotante para la mezcla y el procesamiento de plug-ins, lo que te permite conseguir la mejor calidad de sonido con el menor esfuerzo. Graba y mezcla a resoluciones aún más altas (hasta 32 bits/192 kHz) y con un rango dinámico significativamente mayor. Obtén el espacio que necesitas para tus mezclas con un margen superior más amplio, y elimina los recortes y el ajuste obsesivo de los distintos controles de ganancia. Mejora la compatibilidad sonora y de workflow entre los sistemas Pro Tools nativos y con aceleración DSP con la nueva plataforma de plug-ins AAX.

Los workflows más rápidos a tu disposición
Pro Tools|HDX se integra estrechamente con el software Pro Tools HD y tu Mac o PC, ofreciéndote un rendimiento optimizado desde el principio hasta el final. Consigue una magnífica rapidez de respuesta en tus proyectos más complejos con la grabación/reproducción en caché de RAM y los fundidos en tiempo real. Comprueba fácilmente el encaminamiento por canales en las sesiones complejas consultando la información del bus. Trabaja más rápido con herramientas de nivel profesional como ganancia de clip, edición y automatización de audio avanzadas, sonido surround y más. Acelera tu grabación, edición y mezcla con las consolas Avid Pro Mixing Series, que ofrecen un control manual sin precedentes. Comparte aún más con Media Composer y otros programas compatibles con AAF mediante el soporte de pistas multicanal, la ganancia de clip y una línea de tiempo ampliada a 24 horas.

Lo importante es el sonido
Hay una razón por la que más profesionales confían en el sonido de Pro Tools que en el de ninguna otra DAW. Ahora puedes conseguir aún más fidelidad con Pro Tools|HDX. Combina Pro Tools|HDX con cualquier interface de audio de la serie Pro Tools HD para lograr una mejor claridad de audio y más detalle que nunca. Compón música y perfecciona tus mezclas con más de 75 plug-ins de instrumentos virtuales, efectos y procesamiento de sonido. Obtén el famoso sonido de la codiciada consola Avid System 5 con el plug-in Avid Channel Strip.

La versatilidad que necesitas ahora y en un futuro
A medida que cambian tus necesidades o tu negocio, puedes ampliar Pro Tools|HDX para que gestione lo que haga falta y sacar ventaja a sus exclusivas funciones y workflows. Consigue más pistas y más potencia añadiendo otra tarjeta Pro Tools|HDX al sistema. Combina varios interfaces de la serie Pro Tools HD para satisfacer tus demandas, o bien usa el software Pro Tools HD de forma independiente para mezclar donde quieras. Colabora con editores de Media Composer mediante el intercambio en AAF o las opciones de la tecnología Satellite.

Herramientas incluidas
Instrumentos virtuales y contenido de audio.
Librería de sonidos de 8 GB de Big Fish Audio.
Secuenciador y caja de ritmos Boom.
Emulador del órgano DB-33 tonewheel con simulación de altavoz giratorio.
Piano acústico Mini Grand.
Reproductor de samples Structure Free (basado en Structure).
Sintetizador de válvula de vacío monofónico Vacuum.
Workstation de samples y sintetizador multitímbrico Xpand!

Plug-ins de utilidades, efectos y procesamiento de sonido

1-Band EQ III / 4-Band EQ III / 7-Band EQ III /AIR Chorus / AIR Distortion / AIR Dynamic Delay / AIR Enhancer / AIR Ensemble / AIR Filter Gate / AIR Flanger / AIR Frequency Shifter / AIR / FuzzWah / AIR KillEQ / AIR Lo-Fi / AIR / MultiChorus / AIR Multi-Delay / AIR Nonlinear / Reverb / AIR Phaser / AIR Reverb / AIR Spring / Reverb / AIR StereoWidth / AIR Talkbox / AIR Vintage Filter / Emulador del 1176 BF76 / Compressor / BF Essential Clip Remover / Corrector de fases BF Essential Correlation / Meter / Medición de VU BF Essential Meter Bridge / BF Essential Noise Meter / Channel / Strip (basado en la consola System 5) / Chorus / Click / Compressor/Limiter / Reverb y ambiente D-Verb / DC Offset Removal / De-Esser / Delay / DigiReWire / Dithering / Down Mixer (reconversión de 5.1 a estéreo) / Duplicate / Eleven Free (emulador de amplis de guitarra basado enEleven) / Expander/ Gate / Extra Long Delay II / Flanger / Gain / Invert / Procesamiento retro Lo-Fi / Long Delay II / Maximizador de sonido Maxim / Medium Delay II / Mod Delay III / Multi-Tap Delay / Normalize / Ping-Pong Delay / Pitch / Pitch Shift / POWr / Dither / Síntesis armónica Recti-Fi / Reverse / Simulador de ampli a válvulas SansAmp / Modulador en anillo Sci-Fi / Signal Generator / Short Delay II / Slap Delay II / Time Compression Expansion / Estiramiento de tiempo y desplazamiento tonal Time Shift / Efectos de panning TL AutoPan / Afinador digital TL InTune / Medidor de sobremuestreo TL MasterMeter / Metrónomo versátil TL Metro / Trim / Modificador de velocidad Vari-Fi

El mundo cabe en una canción

Apuntes para una aproximación a la utilización de la armonía en las canciones de Luis Alberto Spinetta.

Por Guillermo Di Pietro (*)

Lejos de intentar hacer un detallado mapa sobre cómo Spinetta utilizaba la armonía, y cómo, a su vez, él y sus músicos lo aplicaban en los distintos instrumentos, este artículo intentará mostrar algunos de los recursos organizativos armónicos que utilizaba el músico en sus canciones.

1. La tonalidad
Este recurso de organización armónica aparece utilizado de diversas maneras en muchas de sus canciones de distintos períodos. Comenzando por la utilización casi de manual -al igual que "A day in a life" de los Beatles- en **"Muchacha (ojos de papel)"**, en donde las estrofas se pasean por los grados diatónicos de la tonalidad

Sol Re/Fa# Mim
Muchacha ojos de papel
Mim/Re Lam7/Do
a dónde vas
Re
quédate hasta el alba.

para realizar el cambio a modo menor en la sección central

Mim Mim/Re# Mim/Re Mim/Do
Sueña un sueño despacito entre mis manos
Do Sol/Si
hasta que por la ventana
Lam7 Re7
suba el sol.

y realizar el típico desplazamiento al IV grado en el estribillo (con un intercambio modal del Sib, tercer grado descendido)

Do Sol/Si
Y no hables más muchacha
Sib Sol
corazón de tiza
Do Sol/Si
cuando todo duerma
Lam7 Sol
te robaré un color.

Otras canciones que aplican el principio tonal de organización son **"Plegaria para un niño dormido"**, **"Laura va"**, **"Para ir"**, **"Seguir viviendo sin tu amor"**, **"Alma de diamante"** y **"Mi elemento"**, sólo por nombrar algunas. La mayoría de ellas contienen pequeñas desviaciones y enriquecimientos armónicos de gran sutileza que rompen con la lógica tonal que uno espera. Explicar cada uno de esos desvíos excedería largamente los propósitos de este artículo.

2. El blues y el rock 'n roll
Spinetta recurre varias veces a los acordes y secuencias típicas del blues y de los primeros rocanroles para estructurar las canciones. (Aclaramos que si bien estas organizaciones son también tonales, por su utilización tan usada en este género la tomamos como una estructura aparte.) **"Me gusta ese tajo"** usa la secuencia tradicional de I-IV-V (en este caso Mi-La-Si). **"Despiértate nena"** es un blues en modo menor que también recurre a los tres acordes principales, esta vez con el I y IV grado menores (Mim7-Lam7 y Si). Hacia el final de cada estrofa realiza sustituciones de acordes de la misma función (el Do por el Lam7, subdominantes; y el Re por el Si7, dominantes) dando como resultado una cadencia más relacionada al rock:

Do Re Mim7
Lo bueno y dulce que es amar

Otra canción que utiliza esta estructura es **"Cheques"** pero utilizando solamente los grados I y IV (Mi7#9 y La7) durante toda la canción. "**Yo miro tu amor"** es una muestra de cómo Spinetta podía seguir haciendo lo tradicional (en este caso un blues) pero usando magistralmente una secuencia de acordes que, en principio, no se emparentan con la estructura original:

Mib7#9 Do#7#9
En tanto que la lluvia así
Si La5
lava mis desgracias
Sol5 La5
yo miro tu amor

Observen en "**Cheques"** y en este último ejemplo el uso de acordes dominantes con novena aumentada muy utilizado por Jimi Hendrix (dentro del rock, a este tipo de acorde se lo suele llamar el *acorde Hendrix*) de quien Spinetta se declaraba admirador no sólo por su virtuosismo y sus solos, sino, y sobre todo, "por los tonos que utilizaba".



El voicing-Spinetta: Luis Alberto arma el acorde en el piano del estudio de CBS durante la grabación del primer disco de Invisible, en 1974. Pomo y Machi observan.

3.**Los modos**
La organización modal (esa manera de usar la armonía que se popularizó, y en muchos casos se estandarizó, con el *Kind of blue* de Miles Davis en 1959) aparece claramente en **"Los libros de la buena memoria"** cuyo centro modal es Mi Eólico y los acordes utilizados son Mim7-Lam7-Sim7 y DoM7:

Mim7 Lam7 Sim7 DoM7
El vino entibia sueños al jadear
Mim7 Lam7 Sim7 DoM7
desde su boca de verdeado dulzor
Mim7 Lam7 Sim7 DoM7
y entre los libros de la buena memoria
Mim7 Lam7 Sim7 DoM7
se queda oyendo como un ciego frente al mar

La segunda parte realiza un movimiento entre Sim7 y Mim7 dos veces que sirve para retomar la secuencia inicial de Mim7-Lam7-Sim7 y DoM7. Otra canción que usa este principio organizativo es **"Ella también"** la cual centra su eje sobre Fa Lidio utilizando los acordes de FaM7-Mim7 y Lam.

En la parte final de cada estrofa realiza un cambio de modo hacia Fa Jónico utilizando los acordes de Solm7 y Lam7

FaM7 **Mim7**
Ella también se cansó de este sol,
FaM7 **Mim7** **Lam7**
viene a mojarse los pies a la luna.
FaM7 **Mim7**
Ella también se cansó de este sol,
FaM7 **Mim7** **Lam7**
viene a mojarse los pies a la luna.
Solm7 **Lam7**
viene a mojarse los pies a la luna,
Solm7 **Lam7**

4.Tonalidad libre

Hay canciones en las que, si bien se puede escuchar un centro tonal a partir del cual se organizan los acordes, en el transcurrir armónico los acordes son utilizados menos por su funcionalidad que por su sonoridad, buscando situaciones de tensión y reposo por fuera de los principios organizativos tonales. Un caso de este tipo es **"La sed verdadera"** que está organizada bajo el centro tonal de Mi. Durante toda la canción lo que se escucha son acordes que aportan distintos *colores* armónicos con reposos en el acorde de Mi mayor. De hecho, todas las puntuaciones armónicas remiten a este centro tonal.

Mi (9/13) **Re7(13)/Mi**
Sé muy bien que has oido
Mi(9-13) **MiM7(9-13)**
hablar de mi
LaM7 **Re(13)** **Do(13) MiM7**
y hoy nos ve - mos a - quí.
Re(9-13)/Mi **Sol#7sus4(9)**
Pero la paz, en mí nunca la encontraras.
Sisus4 **Sol#7sus4(9)**

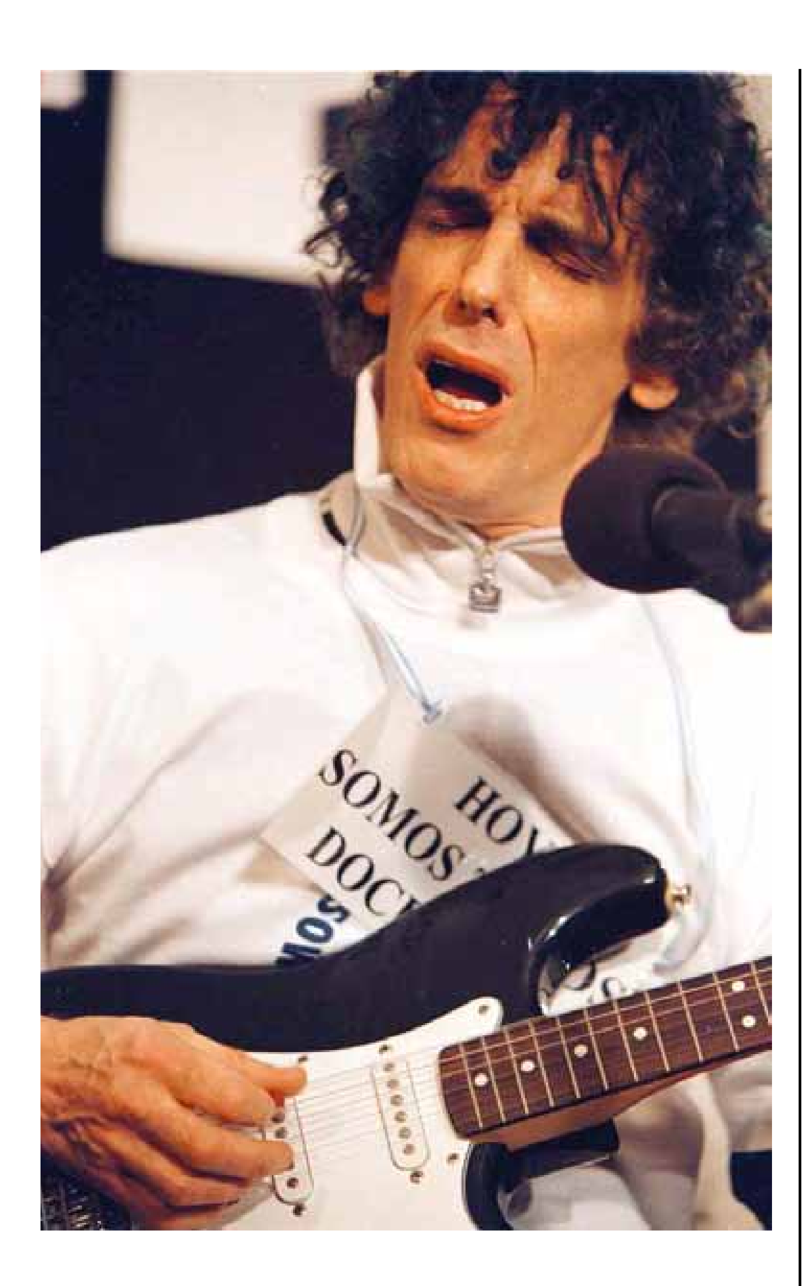
Por otro lado, como se puede observar en la breve transcripción de arriba, los acordes contienen tantas notas agregadas (las llamadas disonancias) a su sonoridad básica de tríada que este es otro factor que ayuda a que los acordes pierdan su funcionalidad y se perciban más como elementos de *color*. Otro ejemplo de este tipo de utilización armónica es **"La bengala perdida"** en la cual el eje organizativo es LA (mayor y menor) pero a lo largo de la canción se escuchan progresiones de acordes que van por fuera de cualquier organización tonal real, más allá de pequeñas secuencias posibles de agrupar entre sí. Lo mismo ocurre con **"Yo quiero ver un tren"**: su complejidad armónica es asombrosa teniendo en cuenta la percepción relativamente simple que podemos hacer de ella y con la familiaridad que suenan todos los acordes. Esto, sin duda, es un gran logro compositivo.

5.Yuxtaposición

Otro recurso es la Yuxtaposición de técnicas de organización. Esto quiere decir que en una canción podemos encontrar de los más diversos elementos armónicos que, en su conjunto, dan un todo complejo, con muchos contrastes entre las partes de la canción. **"A Starosta, el idiota"**, por ejemplo, recurre a distintos principios organizativos dentro de la composición. La primer parte instala una ambigüedad tonal con sus inversiones armónicas para terminar en un acorde de Lam:

Sol/Fa **FaM7/La**
Bocas del aire del mar
Sol/Fa **FaM7/La**
beban la sal de esta luz
Lam
para sí

Luego comienza una segunda sección en la que cambia radicalmente el centro tonal pasando a **Lab** y utiliza aquí un recurso característico de Astor Piazzolla (músico admirado por Spinetta al que escuchó desde la época de Almendra) que es el descenso cromático del bajo: **Lab - Mib/Sol – Si/Fa# - Do#/Fa – Do#m/Mi**. Luego de esto realiza un salto en el bajo y comienza otro largo descenso cromático, culminando con un ascenso: **Mib/Sol – Sol#m – Sol+5 – Si/Fa# - Fa7(b5) – Mi – SiM7/Fa# - Do#M7/Sol#**. Al finalizar esta sección comienza otra nueva (instrumental) que está contenida por los más diversos sonidos: cintas procesadas, voces, sonidos de piano en los registros graves y agudos del instrumento *("El piano es una improvisación a la que venga, la toqué yo", dijo Spinetta, cuyo crédito como pianista no figura en la ficha técnica del álbum)*, dando como resultado un collage sonoro tomado, en primera instancia, de los Beatles pero también del músico estadounidense



John Cage a quien Spinetta admiraba especialmente (al respecto se puede escuchar en Youtube la conferencia "Spinetta – El sonido primigenio"). Luego de esta sección se yuxtapone una nueva en la que recurre al principio modal de organización utilizando los modos de Si Jónico, Do# Dórico y Re Jónico:

Si
No llores más, ya no tengas frío
No creas que ya no hay más tinieblas
Do#m
Tan sólo debes comprenderla
Si
Es como la luz en primavera
Re
Es como la luz en primavera

Luego la canción repite secciones ya expuestas anteriormente. **"Cantata de puentes amarillo",** en tanto según palabras del propio Spinetta, "son varias canciones unidas y hasta hay un estribillo en algunas de ellas". Basta escuchar los nueve minutos que dura la Cantata… para darnos cuenta de la cantidad de partes contrastantes que hay dentro de la canción. Sin entrar en detalles (quizás el desglose de esta composición ocuparía todo este artículo) el tema yuxtapone diferentes centros tonales en cada una de las secciones prevaleciendo la organización tonal. A pesar de esta coherencia interna, la escucha total de la obra no remite a la tonalidad en su sentido tradicional sino, más bien, a una amalgama de diversos elementos organizados de una forma magistral.

(*) Guillermo Di Pietro es pianista. En 2007 publicó *Variaciones sobre Spinetta*, un disco en solo piano sobre repertorio spinettiano. www.guillermodipietro.com

Acorde a Luis

«En un tema es fundamental crear una tensión. Parece que hay temas que se salen de la clave sin querer. Y yo no sé cómo, a veces, cambio tanto en tan pocos compases. *(…)* Como los cambios no son tan previsibles, trato de que las canciones no tengan muchas partes diferentes, sino más bien me baso en repetir alguna parte que en sí es difícil y busco una forma elemental de hacerme entender».

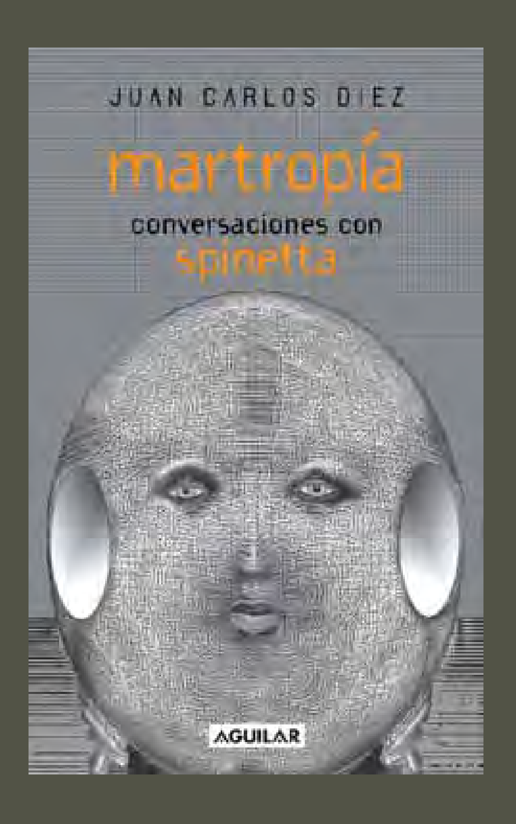
«Si, por ejemplo, la canción tiene dos vueltas en donde los cambios de armonías son evidentes, no es muy lógico que después vuelva desde cero. Pero es ahí donde tonalmente se genera una sorpresa porque hay un salto importante entre una armonía y otra. Pero si, además, le agregara una tercera parte con un grado de complejidad parecida, quizás también dejaría de tener el equilibrio que busco. Y, si dejara solamente una de esas partes solas, sería una canción intrascendente».

«Si hago varias estrofas de lo mismo, recalco eso que es imprescindible para mí. La parte se repite y en sí contiene una complejidad que hay que adivinar. No es tan fácil ver de qué tono va a ir a otro, y eso es algo que yo trato de hacer. De todos modos, no compongo atado a eso. No siempre me gusta hacerlo porque también me gusta escribir diferentes tipos de canciones (…).»

«Si yo arranco un tema con muchas tensiones, no voy a poder hacerle muchas partes a su vez tensionadas sin generar una presión en la canción. Dejaría de tener la calidad que busco.»

«Ahora, de laguna manera, me gusta resumirlo, que no haya 'tantos pájaros volando'. Que esos pájaros aparezcan para llevarte a un determinado lugar, pero que tengan una forma de seguir hablando de la tierra, aún de lo que está por encima de ella y el cielo.»

«La tensión de dos tonos, nada más. Eso para mí es fundamental. Pero después con algo lo tengo que bajar. Al crecer, a veces te das cuenta de que si culminás un montón de cadencias tensionadas con algo que es como una gota de agua, es allí cuando la canción adquiere esperanza.»



Extraído del libro Martropía, Conversaciones con Luis Alberto Spinetta, *de Juan Carlos Diez* (Aguilar, 2006).

VENUE
SC48

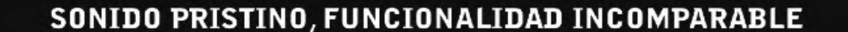
Digital Audio Group

División Audio de SVC.com.ar

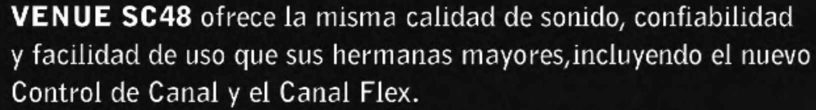
PRESENTAMOS LA VENUE SC48

LA CONSOLA TODO-EN-UNO PARA SONIDO EN VIVO

La **VENUE SC48** es la solución Todo-En-Uno definitiva para sonido en vivo. Incluye un completo set de entradas y salidas y un poderoso procesador de señales digitales, control de mezcla, soporte para **Plug-ins TDM II** de alta calidad y una interfaz para **Pro Tools LE** en una consola con el tamaño perfecto para lo que necesites.



SONIDO PRISTINO, FUNCIONALIDAD INCOMPARABLE



VENUE SC48 ofrece la misma calidad de sonido, confiabilidad y facilidad de uso que sus hermanas mayores,incluyendo el nuevo Control de Canal y el Canal Flex.
Con soporte para 48 entradas con preamplificadores de micrófonos y hasta 32 salidas, la **VENUE SC48** puede manejar producciones grandes, ya que todas los sistemas **VENUE** utilizan el mismo software **VENUE D-Show** y es por este motivo que un mismo proyecto puede abrirse indistintamente en cualquiera de los modelos **VENUE**.



Sonido con calidad de estudio, grabaciones de espectáculos en vivo, sound check virtual, flujos de trabajo sin precedentes. **VENUE** ha revolucionado el mundo del sonido en vivo.



DAG la division Audio Profesional de SVC

Av. Alvarez Thomas 198 5to piso - Buenos Aires - Argentina -T (5411) 5218-8000 - www.svc.com.ar/audio - dag@svc.com.ar

Siguiendo los pasos del maestro

Último lugarteniente de Luis Alberto, el gran Claudio Cardone entrega, gracias a su habitual cortesía, detalles de su trabajo como arreglador, tecladista y hasta co-autor del Flaco.



Cómo era el proceso de trabajo para los arreglos de las canciones. ¿Pedía Luis cierta sonoridad en los voicings, que tocaran lo mismo que la guitarra pero en los teclados o daba libertad para armar el arreglo a tu gusto?
La mayoría de las veces que grabé con Luis las cosas se fueron armando en el estudio. En los últimos discos la cosa fue cambiando, hubo varios arreglos que sí los hice en casa, luego se los mostraba y, si me daba el OK, quedaban, algo que en verdad ocurrió en un 90%. Hubo cosas totalmente improvisadas también, como la intro de "El lenguaje del cielo" *[Para los árboles]*. La canción estaba terminada y me pidió repentinamente que arrancara con unos segundos de alguien tocando algo con aire jazzero a modo de introducción. Luego eso se empalmó al principio de la canción. Con respecto a los voicings a veces el pedido era tocar lo mismo que su guitarra, y a veces algo diferente. Por ejemplo en "La mendiga" *[Un mañana]* yo mismo opté por tocar unos acordes que complementan de alguna manera los de la guitarra, no son iguales. En rasgos generales, siempre hubo libertad de tocar lo que quería.
¿Cómo fue lo del arreglo de "Ekathé" para *Los ojos*? En el disco hay dos versiones, una con tu arreglo y la otra arreglada por Mono Fontana. ¿Cómo ocurrió eso?
Un día Luis vino a casa y me trajo un casete con dos temas del disco que estaba haciendo, *Los ojos,* en versión demo. Eran "Ekhaté" y "No me alcanza". Me pidió que hiciera lo que quisiera... A "No me alcanza" le hice una programación rítmica, le puse un loop de batería con escobillas, cosas en reverse, sonidos de sintes tipo análogos, unos samplings de una obra de Ravel *(Daphne y Chloe)*, etc., y quedó casi todo. A "Ekhaté" le hice un arreglo orquestal dentro de un estilo impresionista. Todo lo que suena es un **Kurzweil K2000** y está armado en una compu. El arreglo a Luis le encantó, como también le encantó el que hizo el Mono. Por eso decidió dejar ambas versiones en el CD. Así como ocurrieron estos casos de arreglos míos en el disco *Los ojos*, también está "Perdido en ti", por ejemplo, donde la idea de todas las cuerdas, ese sonido que cae de pitch al vacío, etc., es obra de Luis, que yo iba traduciendo a medida que grababa. Muchas cosas de teclados que he tocado en sus discos son ideas de él. Ideas que verbalmente me transmitía y yo intentaba traducir con los teclados.
En *Un mañana* tenés una gran participación en los arreglos y como autor de partes concretas…
Bueno... sí, creo que llegó un punto en que de tanto tocar y compartir música ya sabíamos cada uno lo qué quería el otro. Y en *Un mañana* Luis me dio una gran libertad para trabajar, como nunca antes. Al igual que en *Pan* el teclado de base, el bajo, la guitarra de base y la batería están grabados en vivo, en todas las canciones. Pero la mayoría de los teclados que no son el de base, los grabé en casa -Buenos Aires- y en las Sierras de Córdoba. De hecho el disco (*Un mañana)* cierra con algo que hice a modo de collage. Luis me pidió que al terminar "Para soñar" hiciera lo que quisiera, en unos 30 segundos, pero que tenga un clima onírico. Como de un sueño recurrente.... Entre las cosas que suenan en ese collage, hay pájaros y audios de las Sierras de Córdoba que grabé con un iPod, voces de mujeres japonesas, una orquesta afinando, etc. y ese pequeño pasaje se va con una frase de piano con un delay que pretendí traducir como ese sueño recurrente. Recuerdo que el delay fue motivo de discusión. Primero le puse un delay común, digamos, y luego puse un delay muy extraño para que cada vez que repitiera hiciera algo diferente. A Luis le gustaba la primera opción... y a mí, la segunda. Finalmente dejó la segunda. A diferencia de *Pan*, en *Un mañana* sí usé un **Rhodes** de verdad, un **Moog** de verdad, etc. En este disco la mayoría de de los sintes son virtuales, de computadora. También en *Un mañana* hice algo que no suelo hacer: un arreglo de brasses. En "La mendiga" hay un interludio en donde la canción, digamos, explota. Aproveché para poner unos acordes complementarios también a los de la guitarra, con voicings bastante jazzeros, y quedó algo que, recuerdo, entusiasmó mucho a Luis cuando se lo mostré. En medio de la grabación de este disco, también recuerdo que partió Joe Zawinul *[Nota: el pianista austríaco Joe Zawinul murió el 11 de septiembre de 2007]* cuya obra musical, tanto Luis como yo y la mayoría que quienes hemos tocado con Luis, adoramos y ha sido referente fundamental. Entonces aproveché para tocar el solo del tema instrumental "Un mañana" con un sonido de un sintetizador que Zawinul usaba bastante en Weather Report, el **ARP 2600**. Y con un patch en el que suena la afinación invertida, como en "Black market" por ejemplo. Los agudos a la izquierda y los graves a la derecha. Fue mi manera de homenajear y tener presente -muy humildemente-, a tan extraordinario músico. Y en el disco *Un mañana*, además, por primera y única vez, Luis me pidió colaborar compositivamente, algo que fue a la vez un honor y una enorme y tremenda responsabilidad para mí. Luis me dijo que había hecho dos canciones, pero dedicadas a una misma persona, con la misma temática. Se le había ocurrido hacer como una suite y quería que esas canciones tuviesen como un separador instrumental. En definitiva quería que yo compusiera ese interludio. Hice uno y le encantó. Luego pasó un tiempo y me dijo que tenía otra canción más (la tercera parte cantada) y que había que hacer un segundo interludio. Hice el otro interludio -que esta vez debía unir dos tonalidades diferentes- y también le gustó mucho, de hecho nada fue modificado de esos dos interludios ni de todo el arreglo orquestal de "Olga". *[Nota: el tema en cuestión se llama 'Canción de amor para Olga'.]* Todo quedó tal cual lo hice. La diferencia entre ambos interludios es que el primero está basado en una idea que yo ya tenía en mi cabeza. Y el segundo, en verdad, es una variación de la canción que lo precede. Como una rearmonización de esa segunda parte cantada, y con otra melodía y otro desenlace.
En los últimos años tenías tu momento solista dentro de los conciertos de Luis. Recuerdo, por ejemplo, extraordinarias versiones de "Amarilla flor". ¿Cómo llegaron a establecer ese espacio para vos y cómo elegías qué tocar en ese momento?
Es sabida la tremenda generosidad de Luis para con sus músicos, siempre fue algo destacable, diría que único… En mi caso, ya hacía muchos años que siempre a mitad de los shows, me dejaba tocar una pieza cualquiera para que yo mostrara lo que tenía ganas. Jamás me dijo qué tocar. De hecho, a propósito, muy pocas veces repetí lo que tocaba en ese momento. Y como no me considero un compositor (excepto algunas pocas cosas que he hecho), aprovechaba para mostrar -a mi manera y humildemente- la música de autores que a mí me gusta escuchar y que yo considero importantes de difundir quizás. Recuerdo haber mostrado cosas de autores argentinos como Sartén Asaresi o Lucas Martí, por ejemplo. Pero también toqué cosas de Ryuichi Sakamoto, St. Vincent, Kotringo, Aziza Mustafa Zadeh, Kate Bush, Jonsi, Peter Gabriel, Djavan, Ivan Lins, etc. Y a veces, improvisaba libremente, o mostraba algo mío. De Luis sólo recuerdo haber tocado "Amarilla flor" *[Madre en años luz]* e "Ilumina mis ojos" *[Only love can sustain]*. "Amarilla flor" siempre ha sido una de las tantas canciones de Luis que me fascinó desde un primer momento. Y un día decidí tocarla así, tal cual es, pero con un piano nada más. Nada equipara la voz de Luis, desde ya, pero bueno, fue una forma de tener presente tan hermosa canción.

Entrevista: Guillermo Di Pietro
Foto: Ximena Martínez

Para más detalles sobre el trabajo de Claudio Cardone y Mono Fontana junto a Spinetta ver Recorplay 70.



Line 6

Sets inalámbricos digitales headset de última generación. Ideal para cantantes y locutores profesionales que buscan una solución inalámbrica pero que también esperan un máximo confort de uso y una calidad sonora ejemplar.

Line 6 XD-V30HS



Características del set inalámbrico headset Line 6 XD V30HS:
Patrón polar: cardioide
6 frecuencias conmutables.
Rango de frecuencia 10 a 20.000 Hz.
Rango dinámico > 115 Db.
Alcance hasta 30 metros (depende de la ubicación)
DCL (canal digital de bloqueo)
Vida útil de las pilas: aprox. 8 hs (2x pilas AA).
Set lavalier, compuesto por un receptor compacto y un micrófono lavalier.

Line 6 XD V30L



Características del set inalámbrico lavalier Line 6 XD V30L:
Set lavalier, compuesto por un receptor compacto y un micrófono lavalier.
Potencia absolutamente eficaz.
Antenas situadas internamente de fácil manejo.
Sonido claro, inalterado y sumamente dinámico.
Respuesta en frecuencia: 10 Hz - 20 kHz.
Rango dinámico: > 120 dB.
Reproducción temporal contemplada.
Conversión digital en formato de 24 bits con indicadores de estado de batería y de señal.
Vida útil de las pilas: aprox. 8 hs (2x pilas AA)
Radio de alcance: aprox. 30 m (según el ambiente).
Incluye estuche de transporte.

Representa y distribuye en Argentina
www.tevelam.com.ar



Entrevista: Phil Dudderidge, de Led Zeppelin a Focusrite

Objetivo: un disco que suene bien



La amplia sala de grabación.

Entre Villa Urquiza y Belgrano, Estudio Concreto aparece como una opción de máximo profesionalismo para diversos presupuestos a la hora de grabar, mezclar y/o masterizar. Una amplia sala de grabación, un piano acústico en excelente estado, un Rhodes original, buen arsenal de micrófonos y las excelentes instalaciones en general allanan el camino de los músicos hacia Concreto. En esta nota, Claudio Medin, relata los pormenores del estudio que ideó y co-dirige.

¿Cuándo y bajo qué idea nació Concreto?
La idea de armar un estudio de grabación la tuvimos Daniel Ovie y yo en al año 2002. Contratamos a Ottobre y Ottobre para el diseño acústico y elaboración de los planos de toda la estructura de la obra.

¿Cuáles son las principales referencias técnicas del estudio?
El tamaño de la sala de toma (6,5 m x 9 m y doble altura 6,80 m) que permite grabaciones con gran cantidad de músicos y su especial sonoridad. La variedad de pre-amplificadores. La calidad de los conversores ADDA. Los monitores son **Dynaudio Acoustics**, **Yamaha NS-10 M**. Micrófonos: **Neumann U-87**, **KM184**, **Cascade** (Ribbon), **Earthworks**, **Sennheiser 421**. Superficie de control **Avid Artist Mix**, **ProTools 9HD** y placas **HD2**.

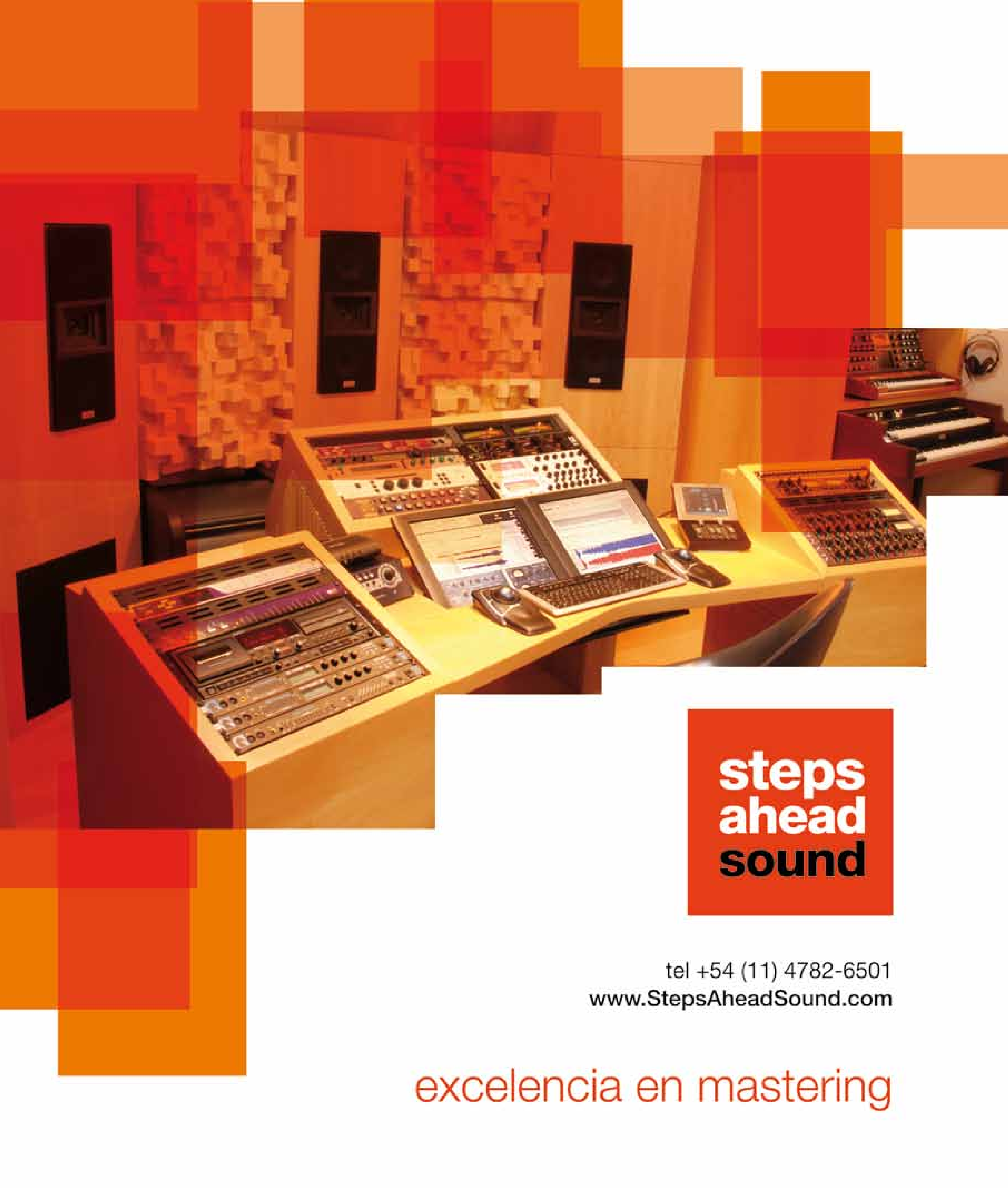
No es común encontrar un estudio en Buenos Aires con un piano decente en la sala. ¿El Kawai estuvo desde el primero momento en el estudio?
Es verdad, es muy complicado encontrar pianos en estudios profesionales... Este es nuestro segundo piano. El primero fue un **Steinway** de media cola. En el 2005 decidimos buscar otro, algo que nos llevó un año y medio. Lo encontramos gracias a la gran ayuda y asesoramiento de *(el reconocido afinador)* Carlos Neri. Conseguimos un piano **Kawai KG 3-C** que se encontraba en Mar del Plata con poco uso y excelente estado, que en su oportunidad había sido elegido por Lalo Schifrin para tocar en el concierto del Centenario de Mar del Plata en la catedral de la ciudad.
Es fundamental para nosotros tener un instrumento de esta categoría que cumple con las expectativas de los artistas que graban aquí. Cuando viene gente como el maestro Pepe Colángelo, Nicolás Ledesma o Carlos Aguirre, es lindo escucharles decir "*Che, qué bien suena este piano…*".

Además, hay un Fender Rhodes original. ¿Se encuentra en óptimo estado para su utilización?
El **Fender Rhodes** lo compré en 1982, está totalmente original y en perfecto estado, es un piano que usé en forma personal durante muchos años. Es muy requerido sobre todo por la gente que quiere un sonido especial y único, típico de este instrumento.



Gustavo Cordera y grupo grabando.

¿Cuál pensás que es el perfil de músicos que más se asocia a Concreto? ¿Se trata de un estudio que se adapta con facilidad a músicos de diversos géneros y de estéticas diferentes?
Son músicos que en general quieren grabar


steps
ahead
sound
tel +54 (11) 4782-6501
www.StepsAheadSound.com
excelencia en mastering



Sala y mesa de mastering.

tocando juntos -debido a las amplias dimensiones de la sala- de una toma completa, y si esta toma sale mal hacer otra, como se hacía en los años cuarenta y cincuenta. Para mí es algo muy lindo este concepto de tocar todos juntos, creo que la cuestión energética que logran los músicos tocando a la par es muy interesante, bien diferente a lo que se consigue a través del overdub. El estudio está pensado para adaptarse a cualquier situación de grabación sin importar el género musical.

¿Dentro de la oferta de estudios de la ciudad, dónde ubicarías a Concreto por sus prestaciones y precios?

Creo que somos una muy buena opción -junto a otros pocos estudios de sala grande que aún quedan en Buenos Aires-, con muy buena acústica de sala, excelente piano acústico y precio muy acomodado.

¿El estudio posee un staff fijo de ingenieros o los artistas pueden trabajar con sus técnicos personales?

Ofrece las dos opciones: para las producciones externas que vengan con su propio ingeniero contamos con un equipo de asistentes e ingenieros de la casa para brindarles todo el soporte necesario. Por otro lado también contamos con la sala de mezcla y mastering que se utiliza tanto para producciones realizadas en el estudio como para grabaciones hechas en otros sitios.

¿Cuáles son las producciones realizadas en el estudio que más te gustaron?

Una de las que más me gustó fue *Gitanos de Buenos Aires* de David Amaya con participación de Niña Pastori, Guillermo Vadalá y Álvaro Torres. También la grabación de las baterías de Calle 13 para "Calma Pueblo". Maxi Trusso y su disco *Love Gone*. Y las cuerdas grabadas para el disco *Distinto* de Diego Torres que obtuvo un Grammy Latino 2010 a la mejor ingeniería de grabación.

¿Qué motivos le darías a alguien que piensa que un disco puede ser grabado en un ámbito doméstico (y luego *darle cuerpo* en el mastering, por ejemplo) para ingresar a un estudio profesional al menos en alguna instancia del proceso de realización?

No estoy en contra de las grabaciones en entornos domésticos, se pueden obtener excelentes resultados desde ahí, pero creo que hay algunas cosas que son difíciles de tener en una casa. Un buen piano acústico, sala espaciosa y que esté bien acustizada, variedad de micrófonos, son cosas que tal vez sólo se obtengan en estudios profesionales. Lo más importante es tener buen criterio para decidir en qué instancia de la grabación, mezcla o mastering se elije un entorno o el otro, de manera tal que la combinación de estas dos situaciones nos permita llegar al final deseado: un disco que suene bien, nada más y nada menos.

Equipamiento técnico

Preamps
8x Mellennia HV-3D
6x API/Ovie 512
2x Neve / Ovie 1272
2x SSL / Ovie

Conversores / Interface
Aurora Lynx

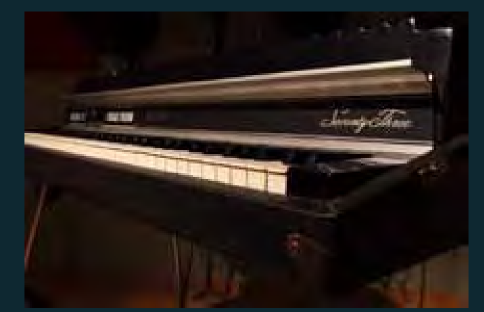
Pro Tools HD2
Pro Tools 8

Monitores
JBL 4425 Studio Monitor
Dynaudio BM 15A
Yamaha NS-10m Studio

Mics
2x Neumann KM 184
1x Neumann U87
2x AT 4050
4x SR-30 Earthwords cardioide
2x Cascade Fathead (cinta)
3x MD 421
1x AKG D112
6x Shure SM57
1x Audio-Technica 4031



Impecable el Kawai.



El magnífico Rhodes listo para tocar.


TOÑO SILVA


HIWATT
El sonido creado en UK
MAXWATT Series
MUSICAL
La FUSA
Tel/Fax: (54 11) 4658-0529
distribuidora@lafusa.com.ar
www.lafusa.com.ar
CONSEGUILOS EN LAS MEJORES CASAS DE MÚSICA